

Міністерство освіти і науки України
Запорізький національний університет
Факультет журналістики

Т.В. ІВАНЮХА

ПАРАДИГМИ КУЛЬТУРИ В СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЯХ

Навчальний посібник

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра
спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа»
освітньо-професійної програми «Інформаційно-комунікаційна справа»

Запоріжжя 2022

УДК: 316.77(075.8)

I-234

Іванюха Т.В. Парадигми культури в соціальних комунікаціях : навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» освітньо-професійної програми «Інформаційно-комунікаційна справа». Запоріжжя : ЗНУ, 2022. 136 с.

Посібник спрямований на забезпечення вивчення вибіркової дисципліни «Парадигми культури в соціальних комунікаціях» та має на меті допомогти здобувачам вищої освіти ОПП «Інформаційно-комунікаційна справа» отримати цілісне розуміння впливу історико-культурних парадигм на сучасні соціальні комунікації, підготувати майбутніх бакалаврів до інформаційно-комунікаційної діяльності в контексті національної та світової культурних традицій, а також сучасних світових соціокомунікаційних практик.

Видання призначене для студентів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» ОПП «Інформаційно-комунікаційна справа». Може бути корисним для всіх, хто цікавиться історичними й сучасними явищами культурного та комунікаційного дискурсів.

Рецензент

Ковпак В.А., доктор наук із соціальних комунікацій, професор кафедри соціальних комунікацій та інформаційної діяльності.

Відповідальний за випуск

Березенко В.В., завідувач кафедри соціальних комунікацій та інформаційної діяльності, доктор наук із соціальних комунікацій, професор.

ЗМІСТ

Вступ	4
Тема 1. Культура та соціальні комунікації: взаємодія та взаємовплив у світлі концепцій ХХ-ХХІ ст.	6
Тема 2. Парадигми культури стародавнього світу: історичні та соціальнокомунікаційні аспекти	15
Тема 3. Середньовічна культурна парадигма та її репрезентації в соціальних комунікаціях	48
Тема 4. Культура Відродження та Реформації як передвісники модерну: основні моделі комунікації	74
Тема 5. Розмаїття стилів культурно-мистецької парадигми XVII-XVIII ст.	87
Тема 6. Романтична та реалістична парадигми культури у різних видах європейського мистецтва та соціальнокомунікаційній діяльності..	103
Тестові завдання для самоконтролю	119
Глосарій	124
Рекомендована література	132
Додаток А	135

ВСТУП

Підготовка сучасних фахівців у галузі інформаційної, бібліотечної та архівної справи передбачає не тільки засвоєння спеціальних знань, але і формування високоосвіченої, культурно розвиненої особистості, гуманістичних переконань, уявлення про світ людського буття в його цілісності, відчуття відповідальності за збереження і розвиток культури. Україна вступила в ХХІ століття, яке відрізняється від усіх попередніх епох перш за все переважанням інформаційно-комунікаційних технологій у всіх сферах життя. Роль соціальних комунікацій у такій ситуації значно зростає, оскільки в умовах інформаційної цивілізації важко уявити можливість соціального управління і навіть самого існування суспільства без налагоджених і постійно діючих каналів обміну масовою інформацією. Ця властивість створюваної через зростання темпів інформаційної цивілізації є важливою для культуроформуючої діяльності.

Незаперечним є той факт, що абсолютна більшість людей знайомиться з творами музики чи живопису, театральними постановками та іншими проявами художньої культури завдяки численним і різноманітним за формою і змістом комунікаційним каналам. У складних суспільно-політичних умовах, що ми маємо наразі в Україні, дуже важливо освічувати людей щодо національної культури, сприяти її розвитку та мотивувати українців робити свій внесок у рідну культуру. А це можливо лише за умови поширення знань у галузі культури та соціальних комунікацій.

Метою викладання навчальної дисципліни «Парадигми культури в соціальних комунікаціях» є ознайомлення здобувачів вищої освіти із різноманітним стилем культури від давнини до ХІХ ст. та їх репрезентаціями у сучасній соціальнокомунікаційній парадигмі. Вивчення курсу є важливим для формування гуманістичних орієнтирів майбутніх фахівців, розвитку їхнього інтелектуального та світоглядного потенціалу, залучення кожного до духовного досвіду людства.

Основними завданнями вивчення навчальної дисципліни є:

1) вироблення розуміння особливостей парадигм культури європейської античності, середньовіччя, Відродження, Просвітництва, класицизму, романтизму та реалізму, основних концепцій та рис естетики різних епох від давнини до 19 ст.;

2) формування навичок аналізу та популяризації культурних явищ, їх історичної, художньої та естетичної цінності;

3) розвиток умінь використання культурних здобутків різних епох і стилів у власній соціальнокомунікаційній діяльності.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен набути *таких компетентностей*:

– здатність до пошуку, опрацювання та аналізу інформації з різних джерел;

- здатність спілкуватися з представниками інших професійних груп різного рівня (з експертами з інших галузей знань/видів економічної діяльності);

- здатність здійснювати відбір, аналіз, оцінку, систематизацію, моніторинг, організацію, зберігання, розповсюдження та надання в користування інформації та знань у будь-яких форматах;

- здатність використовувати методи систематизації, пошуку, збереження, класифікації інформації для різних типів контенту та носіїв;

- здатність проєктувати та створювати документно-інформаційні ресурси, продукти та послуги.

Передбачаються такі *програмні результати навчання*:

- узагальнювати, аналізувати і синтезувати інформацію в діяльності, пов'язаній із її пошуком, накопиченням, зберіганням та використанням;

- здійснювати пошук інформації в різних джерелах для розв'язання професійних завдань;

- вільно спілкуватися з професійних питань, включаючи усну, письмову та електронну комунікацію українською мовою та однією з іноземних мов.

Пропонований посібник містить виклад найскладніших питань культурно-історичної динаміки парадигм світової культури, розглядаються історичні етапи становлення та розвитку культури від первісної епохи до XIX ст., які аналізуються крізь призму їхньої репрезентації в соціальних комунікаціях. З метою найбільш ефективної організації самостійної роботи студентів до кожної теми включені питання для самоконтролю, перелік основних термінів і понять, практичні завдання. Для здійснення поточного та підсумкового контролю роботи студентів у представленому посібнику пропонуються орієнтовні тестові завдання різноманітного змісту і структури, що охоплюють усі теми курсу. Також у посібнику міститься глосарій із тлумаченням основних термінів і понять курсу. Останні підрозділи – рекомендована література та додаток – пропонують додаткову інформацію для глибшого вивчення дисципліни.

ТЕМА 1

Культура та соціальні комунікації: взаємодія та взаємовплив у світлі концепцій ХХ-ХХІ ст.

Мета: дати уявлення про базові поняття та основні концепції культурно-історичної спадкоємності цивілізацій, розкрити основні аспекти та форми взаємодії культурної та соціальнокомунікаційної парадигм.

План

1. Базові поняття навчальної дисципліни.
2. Основні концепції культурно-історичної спадкоємності цивілізацій.
3. Соціальнокомунікаційна та культурна парадигми: точки взаємодії.



Основні терміни та поняття: парадигма, наукова парадигма, культура, парадигма культури, цивілізація, культурологічна концепція, культурно-історична спадкоємність, репрезентація, культурно-комунікативна практика.

1. Базові поняття навчальної дисципліни

У ХХІ ст. мало пов'язані раніше поняття культури, парадигми, соціальних комунікацій зазнають зближення та перетинаються в інформаційно-комунікаційному полі, що охоплює сьогодні всі сфери життєдіяльності людини. Розглянемо базові поняття дисципліни, розтлумачуючи терміни з її назви.

Парадигма (грец. *παράδειγμα* – зразок, взірець) – зразок, схема або модель, що рефлексивно використовуються людьми для розв'язання завдань у межах певної культури. Як особливий термін поняття «парадигма» введене американським методологом науки Т. Куном у книзі «Структура наукових революцій» (1962) для позначення проблем та рішень, що переважають у діяльності наукового товариства.

Як відомо, Т. Кун – американський історик і філософ науки. Стенфордська філософська енциклопедія називає його одним із найвпливовіших філософів науки ХХ ст., можливо, найвпливовішим. Згідно з Т. Куном, наукове знання розвивається стрибкоподібно, за допомогою наукових революцій. Будь-який критерій має сенс тільки в рамках певної парадигми, історично сформованої системи поглядів. Наукова революція – це зміна науковою спільнотою пояснювальних, наукових парадигм.

Термін «парадигма» розглядається Т.Куном у кількох значеннях: «З одного боку, він означає всю сукупність переконань, цінностей, технічних засобів, характерних для членів певного співтовариства. З другого боку, – вказує на один вид елемента в цій сукупності – конкретні розв'язання головоломок, які використані як моделі або приклади, можуть замінювати експліцитні правила та бути основою розв'язання головоломок нормальної науки. Перший сенс терміну, назвемо його соціологічний, розглядаємо нижче в 2-му параграфі; 3-й

параграф присвячений парадигмам як зразковим досягненням минулого» [8, с. 188].

Науковець запропонував оптичну ілюзію «заєць-качка» (рисунок 1) як приклад того, як зміна парадигми може змусити розглядати одну і ту ж інформацію зовсім іншим чином.

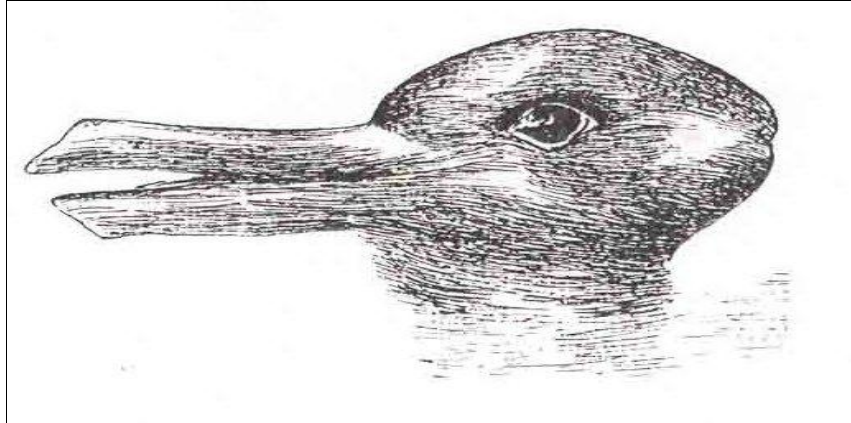


Рис. 1 – Оптична ілюзія Т. Куна «заєць – качка»

Колись використовуване відносно моделей наукового мислення, у розумінні зразка для вирішення дослідницьких завдань, поняття парадигми сьогодні застосовується у сферах філософії, психології, лінгвістики, медицини тощо, а також у галузі культурології у словосполученні «парадигма культури».

Поняття «культура», що є багатозначним, характеризується поліфонією смислів, і досягається через вивчення її культурно-історичних трактувань. Розгляд історії становлення поняття «культура» зазвичай починають з античних часів, хоча саме слово «культура» набуло самостійного значення лише у другій половині XVII ст. XX ст. визначається багатоманітністю філософських та наукових дефініцій культури, у яких як основоположні закріплюються ті чи інші її ознаки. Більшість трактувань культури пов'язано з іменами видатних філософів, соціологів, істориків, етнографів. Зокрема, Е. Тейлор розуміє культуру як комплекс знань, вірувань, законів, звичаїв та інших здібностей та навичок, набутих людиною як членом суспільства; Х. Ортега-і-Гасет вбачає в культурі соціальні форми і способи облагороджування біологічних потенцій людини; К. Маркс визначає культуру як уречевлені сутнісні сили людини; для М. Гайдеггера культура являє собою умову і спосіб реалізації верховних цінностей шляхом культивування вищих людських якостей [11].

Сучасний український науковець С.Кримський розуміє культуру як систему перенесення цінностей сучасності в буття людини, у смисл її життєдіяльності із урахуванням досвіду минулого і перспектив майбутнього. Таким чином, культура є процесуальною, адже вона не зводиться до статичної побудови речей, матерії та духу. Перенесення досвіду минулого на цінності сучасності означає в культурі реалізацію нереалізованого, актуально можливого. В цьому сенсі культура, на думку вченого, може бути визначена як актуалізація смислового потенціалу творчої діяльності, що характеризується перетворенням речей на речення (формування текстів) і відтворенням історичного досвіду в його перспективних можливостях [7].

Отже, діалогічний характер культури передбачає трансляцію цінностей і здобутків минулого у сучасну життєдіяльність людини, у тому числі і в соціокомунікативну, використання сучасними митцями елементів попередніх культур у своїх творах тощо.

До робочих понять дисципліни «Парадигми культури в соціальних комунікаціях» входить також категорія «цивілізація». Термін «цивілізація» походить від латинського «громадянський», тому формування цивілізації пов'язують із становленням державності і правових норм, які прийшли на зміну давнім культурним традиціям. У системі сучасного культурологічного знання за терміном «цивілізація» закріпилась багатозначність, існують такі варіанти її тлумачень:

- цивілізація і культура – тотожні за своєю суттю поняття;
- цивілізація – це протилежність культури; при цьому цивілізація символізує матеріальний компонент соціального життя (техніка, комунікації, міста), а культура – духовний компонент (цінності, норми, ідеали тощо);
- поняття культури розглядається як більш широке до поняття цивілізації: цивілізація – це заключний етап розвитку культури.

Пов'язуючи цивілізацію з рівнем розвитку матеріального полюсу людського буття, в умовах сучасної соціокультурної ситуації досить важко визначити її ціннісний потенціал. Таким чином, хоча поняття «культура» і «цивілізація» тісно взаємопов'язані, проте в наукових дослідженнях ці категорії доцільно розрізняти. Як правило, науковці погоджуються з тим, що цивілізація – це створений людиною світ матеріальних об'єктів, а культура – це духовний потенціал суспільства чи конкретної особистості.

Поняття «цивілізація» як соціокультурна цілісність, як одиниця для дослідження світової культури різними авторами використовувалась по-різному; М. Данилевський під цивілізаціями розумів «культурно-історичні типи», О. Шпенглер – «високі культури», П. Сорокін – «соціокультурні суперсистеми».

Сам термін «культурна парадигма» має досить широке поширення, вживається в зовсім різних значеннях, але має характер мовного кліше, типу «культурна парадигма – це сформований в певній культурі поведінковий патерн» [10].

Культурна парадигма частіше виступає в ірраціональних, поетичних означеннях (таких, наприклад, як «загальностильова прикмета часу», «дух часу», «музика століття», «повітря», в якому витають загальні істотні для епохи ідеї тощо), що відображають певну смислову єдність культури на конкретному відрізку часу, специфічну структуру культури протягом відносно малих періодів культурного процесу.

У культурології, на думку сучасної вітчизняної дослідниці О. Колесник, поняття парадигми може використовуватися для позначення найзагальніших генеративних схем художньої творчості, безпосередньо пов'язаних із прафеноменом епохи/культури. Відповідно, зміна парадигм розглядається як один із проявів трансформації форм художньої культури [6, с.140].

У рамках своєї спільноти художник освоює і часто ідентифікує себе з тією чи іншою парадигмою. Парадигми художнього освоєння дійсності зазвичай визнаються у вигляді того чи іншого стилю. В історії мистецтв розрізняють ампір, бароко, академізм, імпресіонізм, класицизм, символізм, модернізм і постмодернізм. Аналіз різних стилів в мистецтві дозволяє виявити їх зв'язок один з одним за допомогою символу, знака і мови.

2. Основні концепції культурно-історичної спадкоємності цивілізацій

Враховуючи історичну тяглість, національні особливості усього масиву культури людства, необхідна класифікація культур за типом та визначення місця конкретної культури в культурно-історичному процесі. Продуктивним дослідницьким методом у цьому питанні вважається поєднання діахронного (культура в її історичному розвитку) і синхронного (культура на певному історичному етапі) підходів.

Різні концепції культурно-історичного процесу можуть обиратися в якості методологічної основи класифікації культур за історичним типом. Йдеться, зокрема, про:

- 1) еволюційні концепції;
- 2) формаційний підхід;
- 3) циклічний або цивілізаційний підхід;
- 4) регіональний;
- 5) суто історичний принцип типології культури.

Найважливіші її представники *еволюційної концепції*: Г. Спенсер, Е. Тайлор, Дж. Фрезер, А. Бастіан, Ю. А. Ліпперт, Ш. Літурно, Л. Г. Морган. Основні розробки еволюціоністської парадигми – ідеї єдності людства, одноманітність і однолінійність розвитку культури, психологічного обґрунтування явищ, устрою та культури. Еволюціоністська парадигма зробила внесок у пізнання культурної реальності історії людства, в розуміння людської природи, функцій культури, закономірностей її розвитку; завдяки їй культура набула певної цілісності, була систематизована та впорядкована, хоча саме ця систематичність, певною мірою нав'язана, стала однією з головних причин зміни парадигми у вивченні культури.

Формаційна типологія. В її основі – ідея про буття культури як закономірну зміну суспільно-економічних формацій. Формаційний підхід був запропонований марксизмом. Він виходить з того, що визначальним є розвиток матеріальних засад суспільства, що людство розвивається через зміну суспільно-економічних формацій: первіснообщинної, рабовласницької, феодальної, капіталістичної та комуністичної.

О. Шпенглер відкидає схему лінійного розвитку, започатковує "некласичні концепції" історичного процесу. Він є автором доктрини *цивілізаційного підходу*, сформульованого у його двотомному трактаті «Присмерк Заходу» (1918, 1923 pp.). Цивілізаційний підхід демонструє свій

варіант класифікації культур за історичним типом. Поняття «культура» і «цивілізація», як ми зазначали, не є тотожними, але взаємопов'язані, бо цивілізація – певний рівень розвитку культури, а також певний тип культури з характерними рисами.

У контексті цієї концепції науковець вибіляє вісім типів культур:

- Вавилонська,
- Арабо-візантійська – пра-символ «печера» (в основі «магічна» душа із суворим протиставленням душі та тіла),
- Єгипетська – пра-символ «шлях»,
- Індійська,
- Китайська – пра-символ «Дао»,
- Майанська (Мексиканська),
- Греко-римська (Антична) – пра-символ «тілесне, скульптурно оформлене тіло» (має у своїй основі «аполлонівську» душу),
- Західноєвропейська – пра-символ «нескінченність» («фаустівська» душа, втілена в символі чистого нескінченного простору та тимчасового процесу) [12, с. 725].

Розкриваючи особливості культури, О. Шпенглер підкреслює, що культура – це органічна система духовно-соціальних орієнтирів, що мають здебільшого ціннісну основу, завдяки чому вона здатна піднести людину над буденністю. Існуючи як локальна, кожна культура є унікальною та неповторною, вона має свою національну основу. Локальна культура ізольована від інших локальних культур, її своєрідність визначається присутньою в ній «душею». «*Душа*» – це генетичний код культури, саме вона обумовлює винятковість кожної конкретно існуючої культурної форми. Культура стає своєрідним символічним вираженням душі, саме через культурні феномени душа може себе реалізувати та проявити.

Визнання локального характеру культури дозволило Шпенглеру зробити висновок про *відсутність загальної спрямованості історичного процесу* та наголосити на абсурдності самого поняття «людство».

Регіональний підхід до культурного розвитку людства дає системне бачення людської культури взагалі, розкриває культурну самобутність регіону, показує взаємозв'язки і взаємовпливи культур різних народів. Під культурним регіоном розуміють певну єдність етнічно-родових, національних, духовних характеристик, що проявляються у схожості таких складових соціуму, як традиції, релігія, культурні зв'язки, етико-естетичні норми, світоглядні принципи. Центральне місце при порівняльній характеристиці культурних регіонів належить базовим цінностям. Основні фактори, що формують культурний регіон: територіальна спільність; спільність історії; схожість природних умов; спільність соціально-економічних умов, у яких формувалися відповідні національні культури регіону. У сучасному світі виділяють такі культурні регіони: європейський; далекосхідний; індійський; тропічно-африканський; арабо-мусульманський; латино-американський [11].

Історична типологія – в її основу покладено хронологічний принцип. Для західної культури традиційною є періодизація:

- первісна культура,
- культура давніх цивілізацій,
- середньовічна,
- ренесансна,
- новоєвропейська,
- культура новітньої епохи.

При вивченні дисципліни «Парадигми культури в соціальних комунікаціях» ми переважно будемо орієнтуватися на цей підхід.

3. Соціальнокомунікаційна та культурна парадигми: точки взаємодії

Соціологи, культурологи та комунікативісти II пол. XX – поч. XXI ст. доводять все зростаюче взаємопроникнення дискурсів соціальних комунікацій і культури. Наприклад, А. Моль розглядав журналістів як комунікаторів, когнітологів (тлумачів), провідників культури, В. Березін підкреслював: «Культура як комунікація – це шар, зріз такого інформаційного розмаїття, у якому людина створює, структурує себе через асоціації, викликані елементами інфосфери... Людина вчиться відтворювати повідомлення та тексти, примножувати культури, смисли та значення, тим самим здійснюючи комунікативні дії, комунікацію культурних досвідів» [2, с. 145].

Розвиток культури в сучасній Україні відбувається в умовах *медіації* – поступового поширення царини впливу цифрових медіа, які замінили концепт «великого екрану» ТБ концептом «малого екрану». Якщо «великий екран», повторюючи суперструктуру театру та кіно, передбачав лінійну передачу інформації від відправника до споживача із погодженням семіосфер їх обох, то «малий екран» поступово відмовляється від основних значень в інформаційному середовищі: «домінуючих» («бажаних»), які покійно сприймають «догматики», «протестних», проти яких виступають «іроніки», та «договірних», щодо яких домовляються «циніки», переймаючи бік переможця у боротьбі за інформацію.

Більше немає чіткої межі між ідеологами та масою, циніками, іроніками і догматиками, оскільки ідеологію творить не лише еліта, але й сам народ, цензура стає горизонтальною, трансформуючись від вертикального Закону до горизонтального спостереження усіх за усіма (вуайєризму) в Інтернеті. Це вже не табу, а самоцензура, продиктована «суспільною думкою» референтних груп. «Малий екран» відмовляється від лінійності: «вікно» дисплею відрізняється від екрану ТБ або залу в кінотеатрі тим, що воно є інтердискурсивними, кліповим та інтертекстуальним: безліч медіа-повідомлень рухаються у довільних траєкторіях, а мережа (ризوما) відростає з будь-якої ділянки її відтину, так що резекція призводить не до зменшення, а до збільшення інформації, яка, тим не менш, втрачає своє значення брехні або правди, трансформуючись в інтерпретацію – «постправду».

Медіація складається з *премедіації* – ствоєння попереднього контексту тлумачення інформації через віртуальні платформи та *ремедіацію* – вибір адекватного засобу (медіа) передачі повідомлення (меседжу), коли медіа визначає меседж, форма обумовлює зміст. В умовах поступового входження нашої держави у контекст інформаційної цивілізації ХХІ ст. щодо соціокультурних засад останньої на сьогоднішній день загальноживаними і масовими стали такі терміни як: культура постмодерну, нематеріальні цінності, картографія образів тощо. Вони фіксують орієнтацію на ковзання поверхню, притаманну для сучасного етапу еволюції розвинутого капіталістичного суспільства.

Мережеві засади культури Новітнього часу закорінені у зміні визначальних чинників суспільного прогресу: якщо для культури Нового часу ними були економіка і сформована відповідно до її потреб експериментальна природнича наука, то нині дедалі більшої соціальної значущості набувають традиційно додаткові, надбудовані, гуманітарні царини суспільного життя (комунікація, управління, проектування, медіа-арт).

Інформація, знання, творча ідея (knowhow) та моделі переживання як складні нематеріальні феномени стають головною цінністю, ресурсом і запорукою виживання в постмодерному суспільстві. Тому у сучасній культурі часто виявляються риси загального інтелектуального і духовного занепаду, викликаного безперервним тиражуванням стандартизованих сюжетів мас-медіа. Нестача сакрального досвіду дозволяє говорити про потребу в одухотворенні суспільства, яке навіть через кризове, есхатологічне світовідчуття, притаманне рефлексії постмодерну, намагається здійснити своєрідний прорив до таємниць смислу історії, як це свого часу передбачив К. Ясперс, розробивши концепцію ренесансу «осьового часу». Пошук втрачених ідеалів у плюральному світі інформаційних потоків закономірно призводить до зростання ролі, місця і значення релігії в суспільстві ХХІ ст. Це актуалізує необхідність вивчення співвідношення комунікації і культури, особливостей їх діалогу у медіа.

За висловом Н. Лумана, «усе, що ми знаємо про наше суспільство й навіть про світ, у якому живемо, ми дізнаємося через мас-медіа. Це стосується не тільки знання суспільства й історії, але й знання природи» [8]. На нашу думку, проблема визначення *точок дотику між комунікаційною сферою та сучасними культурними практиками* може бути розв'язана через застосування концепції *репрезентації* (Дж. Вебб, С. Холл). Останній, визначаючи цю концепцію як новітню та важливу для тогочасних культурних студій, пояснює: «В основі виробництва значень в мові лежить відношення між «речами», концепціями і знаками. Процес, який пов'язує ці три елементи воєдино, і є те, що ми називаємо репрезентацією» [13, с. 19]. Як приклади систем репрезентації дослідник наводить мовні репрезентації, знакові та міфологічні. Тож, за аналогією, комунікаційний дискурс як система багатомірного перетворення інформації також є однією зі складних форм репрезентації усіх форм соціокультурних практик. Зокрема, на стику соціокомунікаційного та

культурно-мистецького дискурсив і виник феномен культурної журналістики (арт-медіа, арт-журналістика, мистецька журналістика тощо).

Отож, в інформаційну епоху культура набуває все більших проявів комунікативності, у зв'язку з чим спостерігаємо трансформацію культурного феномена з соціокультурного явища в *культурно-комунікативну практику*. Одним із перших вжив цей термін у 90-х роках ХХ ст. німецький історик Я. Ассман. Розглядаючи механізми культурної пам'яті давніх цивілізацій, він говорить про кодекс культурної комунікативної практики як формулу, що виключає простір для самостійного мислення та незалежного мовлення, ілюструє це на прикладі цілісної уніфікуючої авторитетності церкви в питаннях канону Святого Письма, а також розглядає обряд і свято як первісні форми організації культурної пам'яті [1].

Яскравим прикладом сучасної культурно-комунікативної практики може слугувати різдвяний флешмоб: маючи два потужні джерела – народно-культурне (зкорінене у національн традиції) та медійне (поширюється через сучасні канали комунікації) – різдвяний флешмоб стає надзвичайно поширеною формою відзначення головного свята року. Організатори забезпечують віртуальну аудиторію глядачів, створюючи відеоролики для мережі YouTube, де кількість залучених до свята зростає в рази. Так, одним із найбільших рівнів перегляду став флешмоб WestJet Christmas miracle з більш як 49 млн. переглядів.

На початку ХХІ ст. комунікативні аспекти соціокультурних явищ розглядають Т. Гаєвська, Р. Крейг, О. Кузнецова, А. Сидорова, М. Тульнова, С. Гантінгтон, К. Шапинська та інші, підкреслюючи медіатизацію, тиражованість, дигіталізацію, глобалізацію як новітні ознаки сучасної культури, що породжують нові її форми та смисли.

? Питання для самоконтролю

1. У чому полягає причина множинності інтерпретацій сутності культури?
2. Як співвідносяться поняття «культура» та «цивілізація»?
3. Які критерії типологізації культури Вам відомі?
4. Що таке культурний регіон і які основні фактори впливають на його формування?
5. Поясніть взаємозв'язок між культурою та соціальними комунікаціями на прикладі поняття «медіація».
6. Наведіть власні приклади сучасних культурно-комунікативних явищ і практик.

Практичні завдання

1) Підготуйте розповідь-презентацію про одного з культурологів ХХ ст. (Е. Тейлор, Х. Ортега-і-Гасет, М. Гайдеггер, О. Шпенглер, П. Сорокін, Дж. Фрезер, Н. Луман) за планом: сфера діяльності, основні поняття та сутність культурологічної концепції, погляди на сутність культури та комунікацій.

2) Ознайомившись з роботою С. Гангтінгтона «Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку», висловіть свою думку щодо взаємозв'язку культури, політики та комунікацій у сучасному світі, щодо шляхів розвитку України в контексті сучасних культурно-політичних процесів.

Використана література

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.

2. Березин Б.М. Массовая коммуникация : сущность, каналы действия. Москва : РИП-холдинг, 2003. 174 с.

3. Гантінгтон Семюел П. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку. Пер. з англ. Наталії Климчук. Львів : Кальварія, 2006. 474 с.

4. Іванюха Т. В. Різдва́ний флешмоб як сучасна культурно-комунікативна практика. Філософія подієвої культури: теорія і практика : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2020 р.) Київ : КНУКіМ, 2020. С. 67-70.

5. Іванюха Т.В., Пирогова К.М. Культурологічна телепрограма як інформаційно-комунікаційний засіб репрезентації парадигм культури у регіональному медіапросторі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* 2021. Том 32 № 5.

6. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.

7. Кримський С. Б. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць.* Київ : АКМУ Ін-т культурології, 2009. № 1. С.18-26.

8. Кун Т. Структура наукових революцій. Київ : Port-Royal, 2001. 228 с.

9. Луман Н. Реальность массмедиа. Москва : Праксис, 2005. 256 с.

10. Мороз О. Шпенглер О. *Філософський енциклопедичний словник* / за ред. В. І. Шинкарук та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 725.

11. Овчарук О.В. Людина як концепт культурології у вимірах парадигмального підходу. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія.* 2016. № 1(7). URL : http://journals.stu.cn.ua/problemy_sotsialnoyi_roboty/article/view/62983

12. Основи культурології : навч. посіб. / за ред. Л.О. Сандюк та Н.В. Щубелки. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 400 с.

13. Hall S. The Work of Representation. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* L., Thousand Oaks, New Dehli: SAGE Publications, 1997. P. 2 – 28.

14. Webb J. Understanding Representation. Sage. 2009. URL : <https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/understanding-representation/book/228443>

ТЕМА 2

Парадигми культури стародавнього світу: історичні та соціальнокомунікаційні аспекти

Мета: визначити специфіку міфологічної парадигми як картини світу та способу спілкування у первісній культурі через символічні, ціннісні та комунікативні особливості; здійснити компаративний аналіз образів, архетипів та універсалій у міфологічній та комунікативній парадигмах культури давніх цивілізацій.

План

1. Поняття «міфу», підходи до його визначення, структура, функції міфів.
2. Особливості міфологічного мислення: сприйняття хронотопу, сакральне та профанне, морфологія і типологія міфів.
3. Міфологічна комунікація та її функція в системі комунікаційних процесів. Міфологічна символіка в медійній галузі.
4. Міфологічні засади ранніх національних релігійних культур Стародавнього Сходу в компаративному контексті: Єгипет та Месопотамія.
5. Культурна парадигма Стародавньої Греції та Стародавнього Риму між Міфом та Логосом.



Основні терміни та поняття: міф, символ, архетип, хронотоп, сакральне, профанне, традиційна міфологія, соціальна міфологія, давня цивілізація, національна релігія, міфологічна комунікація, аполлонівське начало, діонісівське начало, космос, віртус, поліс, сакральний текст, трагедія, містерія, калокагатія, ордер.

1. Поняття «міфу», підходи до його визначення, структура, функції міфів

Міф, на відмінну від його буденного розуміння, являє собою не наївні фантастичні уявлення про світ, а священний спосіб переживання та пізнання космосу, притаманний людству з часів культурогенезу. *Семіотичний контекст* (Р. Барт) показує, що *структура міфу* визначається *подвійною символічною мовою (мета-мовою поезії)*, що описує саму себе: уявні значення міфу (наративи, сюжети, історії) є означниками відповідних глибинних означуваних (архетипів, первообразів культури) та означуваними стосовно символів – метафор та здебільшого метонімії, через які себе маніфестують архетипи. Для міфу притаманна *специфічна комунікація*, заснована на *зрощуванні воєдино буквального та переносного значення* слів, як у знаменитому прикладі О. Потєбні з міфів індоарійської культури: для людини, для якої існує міф, що хмара на небі є коровою (подателькою небесної вологи), одночасне називання хмари коровою і є найбільш точним. Мова йде про те, що у міфі люди комунікують через живі, наповнені буттям онтологічні символи, а не через

художні метафори, тому з семіотичної точки зору міф тяжіє до горизонтальної вісі колективної пам'яті (синтагми, метонімії) більшою мірою, ніж до вертикальної вісі індивідуальної творчості (парадигми, метафори).

Функція міфу здебільшого стосується не інновації, а традиції, не революції, а консервації цінностей, яка включає у себе їх кумуляцію (накопичення) і трансляцію через кілька поколінь (в постфігуративних культурах Р. Бенедикт – від дідів до онуків) у незмінному вигляді, забезпечуючи смислові інваріанти культурних спогадів від доби культурогенезу, коли через міф відбувалася адаптація суб'єкта до змінного середовища незмінними символічними засобами (Л. Уайт). *Культурогенез* – це процес зародження культури людства, пов'язаний із становленням його *знаряддєвої, комунікаційної та семантичної діяльності*. Комплексний погляд на культурогенез вимагає поліфонічного розгляду цього поняття крізь призму різних концептуальних парадигм культури.

З точки зору *еволюціоністської парадигми* основною причиною культурогенезу є необхідність адаптації людських спільнот до змінних умов існування. При цьому дана адаптація здійснювалася принципово новими засобами: не через біологічну (генетично закладену) програму поведінки, а через соціальну; не через сигнали чи події, а через знаки – адаптовані до ситуації комунікації (у першу чергу, через мову). Отже, головним чинником культурогенезу є *семіотичний процес*. З цього приводу американський культурний антрополог Л. Уайт, засновник класичної парадигми культурології, у ключовій для інституціалізації культурологічної науки праці «Наука про культуру» (1949 р.) писав: «Будь-який живий організм... повинен здійснювати певний мінімум пристосування (adjustment) до оточуючого середовища. Один з аспектів цього процесу... ми називаємо «розумінням» (understanding)... тільки у людини як виду ми знаходимо розуміння як процес пристосування через символічні засоби...». Культура як механізм адаптації у даному контексті постає як екстрасоматична (надчуттєва) традиція, континуум символічних подій, тобто інтеракцій, здійснюваних через символи.

З точки зору *теологічної парадигми*, зокрема теорії виклику-відповіді, розробленої відомим англійським істориком А. Тойнбі у праці «Пізнання історії», будь-який акт культурної творчості, будь-яке зростання внутрішніх сил культури, виражене у відповідних текстах, є *відповіддю* на виклик – об'єктивно закономірною реакцією людського духу на кризову ситуацію в культурі, обумовлену природними чи соціальними перешкодами на шляху її поступового прогресивного розвитку. При цьому можливі різні реакції людського духу як творчого формуючого культуру начала на один і той самий виклик, що породжує альтернативні варіанти культурного розвитку (локальні цивілізації).

У світлі *психологічної парадигми* опозиція «виклик-відповідь» як свого роду діалог-конфлікт переноситься у простір внутрішнього світу людини, що породжує протистояння свідомого і позасвідомого начал, «Над-Я» та «Воно», якщо вдатися до розшифровки понять отця психоаналізу та автора однієї з

перших фундаментальних праць про міфологію тотемізму «Тотем і табу» З. Фрейда, норм моралі та вітальних потягів, пригнічених і перенесених у прийнятні з точки зору морально-етичних норм сфери культурної практики. Культура як сублімована енергія лібідо постає як результат колективного неврозу людства – стану занепокоєння і страждання, що провокує опосередковане (через перенесення-сублімацію) задоволення своїх бажань. У згаданій праці З. Фрейд пояснює культурогенез виникненням перших заборон на інцест і батьковбивство, перенесених на культ священної тварини (тотема) патріархальними традиціями у первісній родині. Викликом тут служить не зовнішній (природа, суспільство), а внутрішній (позасвідоме) чинник, який однаково породжує в людині екзистенційний *та моральний* конфлікт – драматичний розкол тілесного і духовного, бажання та заборони, що викликає стан страждання і, відповідно, прагнення позбавитися від нього через культурну гармонізацію простору проживання (осмислення світу у буквальному етимологічному значенні слова як оточення смислами, наділення соціально значущими історіями свого життєвого оточення)

Панівний у сучасній культурології *синергетичний підхід* пояснює, творчо успадковуючи попередні концепції, культурогенез і динаміку культури тенденціями культурної системи до самоорганізації, присутніми у хаосі, які реалізуються у *точках біфуркації* (порогах усталеності системи, що несуть поліваріантність її розвитку). Поблизу цих моментів провідну роль відіграють випадкові відхилення (*флуктуації*) як багатоманітні відповіді, присутні у численних формах, що породжуються культурою. З точки зору проблеми аналізу *культурної форми* культурогенез – це не однократний акт, а процес постійного народження нових культурних систем. Цей процес завжди високофункціональний, пов'язаний з потребою адаптації людини до навколишнього середовища. Він складається з трьох умовних фаз: ініціювання новацій (соціальне замовлення), створення нових форм та їх конкурування, впровадження відібраних форм у практику через відтворення в артефакті. Як бачимо, будь-які тлумачення культурогенезу, що склалися у філософсько-культурологічному дискурсі, фіксували таку важливу особливість процесу виникнення культури як наявність двох (та більше) взаємодіючих начал: активного, провокуючого та пасивного, або вторинно активного, що відповідає на провокування, стимулу і реакції, Виклику і Відповіді, біфуркації та флуктуації. Зазначену дуалістичність, що віддзеркалюється у бінарних опозиціях людського мислення від первісних часів, з точки зору комунікацій можна однаково тлумачити як діалогічність, бесіду двох чи кількох голосів-сміслів, яка знаходить своє відображення у *міфології* як першій історичній формі світогляду та рефлексії архаїчних культур.

2. Особливості міфологічного мислення: сприйняття хронотопу, сакральне та профанне, морфологія і типологія міфів

За своєю природою міфологія постає як діалогічне комунікативне утворення. Адже міфологія як спосіб осмислення і форма відчуття світу – це цілісна синкретична структура, що являє собою результат діалогу у первісній свідомості інтуїцій та інтенцій, притаманних філософії, релігії, магії, мистецтва, науки. Слово «міфологія» походить від грецького слова *miphos*, що означає «турбуватися про щось, пристрасно чогось бажати», а також «переказ», «думку». У культурологічному розумінні – це перша форма раціонального осягнення світу, його образно-символічного відтворення і пояснення, що виливається в практичні рекомендації дій. Міф народжується у процесі складної взаємодії первісної людини з оточенням під впливом різного роду суспільно-психологічних травм (соціально-класових, духовно-душевних, онтологічних, гносеологічних чинники). Міф виконує призначення культури задовольняти потребу людини у позбавленні від неврозу через наділення простору свого існування смислами. Отже, міф *перетворює хаос в космос* і створює сприятливі світоглядні передумови для осягнення світу як певного організованого цілого.

Бінарна опозиція «*хаос – космос*» складає основу міфологічного мислення. У сфері міжплемінних й міжетнічних стосунків вона може трактуватися як протистояння «свої – чужі»; у морально-етичній площині – як протистояння «Добро – Зло»; в естетичній – як протистояння «прекрасне – потворне» тощо. Момент конфлікту у даних дихотоміях знімається через виявлення комунікативного посередника між «опонентами» – Третього – як вираження уявлень про спільні витoki суб'єктів культурного конфлікту, усвідомлення їх сутнісної схожості і спорідненості. Міфологія, таким чином, будучи сферою творення і функціонування архетипів, як прообраз сучасної науки становить також первинну спробу їх осмислення й аналізу.

Розглянемо зазначені образи-поняття докладніше. *Хаос* як архетип позначає: жіночий початок, чуттєвість, пітьму, безкінечність, неструктурованість, неупорядкованість, дисгармонійність, стихійність, позбавлення форми, плинність. Архаїчними символами хаосу в традиційному фольклорі й просторових мистецтвах постають безодня, провалля, вода, буря, жерло (наприклад, у палеолітичних довільних наскальних малюнках пальцями; у насиченій етнографічними мотивами драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки у вуста міфологічної героїні Мавки – у певний момент носійки хаосу – вкладається погроза: «У нас у лісі є такі провалля...»).

Космос на противагу хаосу – чоловіче начало, раціональність, світло, гармонійність, упорядкованість, структурованість, втілена в образах землі, неба, острова, берега, каменю, дерева, гори і стовпа (пригадаємо давньоєгипетські міфи про народження священного пагорбу Бенбен з хаосу Нун; у синтоїзмі міфологічна модель космогонії постає як виникнення із вод світового Океану японських островів Ніхон; у язичницьких віруваннях

стародавніх слов'ян образ космосу матеріалізується в археологічному Збруцькому ідолі). З образом космосу в анімістичних дуалістичних культурах пов'язані давньослов'янські берегині – добрі русалки, що турбуються про врожаї і воду для посівів; берегині мешкають біля берега і охороняють рибалок від бурі і вітру; звідти – етимологічна спорідненість українських слів: «берег» як тверда опора і «оберіг», «оберігати», тобто охороняти, захищати від бід. Цей дуальний хаотично-космічний образ виражається у дохристиянській колядці «Коли не було з нащада світу», де на початку світотворення є «зелений явір», що стоїть посеред «синього моря».

Наявність бінарних архетипів у міфології, з одного боку, віддзеркалює реальні природні, ментальні, гендерні та соціальні суперечності первісного життя, а з іншого, виступає передумовою боротьби з ними.

Як засіб подолання соціокультурних протиріч міф характеризується такими ознаками:

– *Антропоморфізм* – перенесення внутрішніх рис людини на зовнішній світ, уподібнення космічної дійсності людині, тотальне анімістичне одухотворення природи як універсальної общини.

– *Конкретність* – чуттєвість, наочність, відсутність абстракцій.

– *Первісна нерозколотість світу* – відсутність суб'єкт-об'єктної опозиції.

– *Субстанціональність* міфологічних образів, що позначають певні сутності та стихії, виступаючи їх наочно-конкретними персоніфікаціями.

– *Глобальність масштабу* – міфологічний часопростір охоплює світ в цілому і ділиться, за класифікаціями культурних антропологів Л. Гурана та Л. Фробеніуса, на лінійний, динамічно-маршрутний, кочовий, «гарячий», діахронічний, «чоловічий» (час як прямий відрізок, простір як рух вперед) та циклічний, статично-радіальний, осілий, «холодний», синхронічний, «жіночий» (час як коловорот природи, простір як «матрьошка» радіальних кіл святості); .

– *Синкретизм* – полікультурна структура міфології як нерозривної первісної єдності різних форм духовного життя людини, що включає у себе, за М. Еліаде, нерозривно пов'язані архетипами життя та смерті *космогонічні, теогонічні та есхатологічні міфи*, відповідно, про творення, розвиток та кінець світу.

– *Відсутність суперечності між дійсним та бажаним* – міфологія творить уявний ідеалізований світ, який сприймається як нагально необхідна для виживання сутнісна реальність, яка виявляється не менше, якщо не більше, важливою для людини, ніж реальна дійсність.

– *Самосакралізація* як захисний механізм – міфологія передбачає освячення та канонізацію власного змісту; тавтологічна замкнутість на собі міфологічного мислення послаблює у ньому момент діалогічності та комунікації: власне це розмова скоріше із собою, а не зі світом, причому розмова вкрай регламентована, без скільки-небудь розвинутої рефлексії чи етичного напруження (на відміну від релігійних діалогів).

– *Сакралізація імені* (боги, вожді, герої, лідери, що стають персонажами *мономіфів* – міфів про ініціацію, що складаються з виходу героя зі звичного середовища, його пригод, включаючи закоханості та двобії, та повернення).

– *Обов'язкове поєднання з ритуалом* – він відповідає за регулярне відтворення архетипу міфу в культовій практиці через індивідуальні та колективні символічні дії, що наочно репрезентують і кожного разу ніби заново “здійснюють” акт світотворення як переходу від хаосу до космосу.

– *Консервативність й нереклексивність* – міф є структурою традиційною; він виключає будь-яку спробу аналізу, сумніву чи раціональної критики, пропонуючи натомість установку на консервацію і збереження наявної норми як запоруки космічності світобудови. Довільне втручання у неї (у формі індивідуальної творчої ініціативи) сприймається як загроза існуючому порядку речей, передбаченому вищими силами (духами, богами, універсальним шляхом буття). Міфологічний стиль мислення, як і будь-яка інша історична форма світогляду, передбачає нерозривну єдність теорії та практики, слова і дії, думки і вчинку як тексту, що об'єктивує певний символічний смисл.

Пропонуємо розглянути *структуру міфології* у формі таблиці 1, яка фіксує наявність трьох основних категорій міфів (за схемою класифікації, запропонованою М. Еліаде) та ритуалів, які забезпечують їх практичне відтворення, освячене традицією.

Таблиця 1

Структура міфології

<i>Конститутивна (інформаційно-змістова) складова – сюжети, наративи, образи</i>	<i>Регулятивна (практично- нормативна) складова – обряди, ритуали, свята</i>
<i>онтолого-генетичний (космологічний та комогонічний) блок (міфи про походження та будову світу)</i>	Замкнутий цикл ритмічних процедур, що забезпечують постійне відтворення міфологічного простору, наприклад повторення космогонії в обрядах освячення нового житла, святах Нового року, солярно-вегетативних культурах та прикріплених до них обрядах, пов'язаних із началом посівів, святом пробудження весни тощо.
<i>геройко-генетичний (теогонічний) блок (міфи про героїв, що забезпечують світовий розвиток)</i>	Система обрядів, пов'язаних з ритуальним випробуванням (ініціація) при посвяченні у зрілість, а також із випробуванням вини могилою (наприклад, славнозвісні перевірки відьом або інших підозрюваних через потоплення або закопування живцем у землю)

<p style="text-align: center;"><i>прогностичний (есхатологічний) блок (міфи про кінець світу)</i></p>	<p>Цикл поховальних ритуалів та ритуальних жертвоприношень з метою запобігання Кінця світу, значення і обсяг яких у культурі міг бути визначальним і відігравати роль головного ціннісно-нормативного регулятора суспільних відносин (наприклад, поховальні обряди скіфів й стародавніх єгиптян; криваві жертвоприношення майя та інків тощо).</p>
---	--

3. Міфологічна комунікація та її функція в системі комунікаційних процесів. Міфологічна символіка в медійній галузі

Людина у первісній культурі сприймалася як родова істота, розчинена у колективі. Регулятором її поведінки був ритуал. Індивідуальна ініціатива суворо каралася як вияв хаосу. Найжорстокішою карою було вигнання з роду. Сучасні культурологи називають нинішню людину *егоцентриком*, а первісну – *ексцентриком*, який усвідомлює себе як часту тотального цілого «Ми» – антиподу «Вони». Позаперсональність буття первісної людини позбавляла її від страху смерті і визначала стилізацію її зображення: у візуалізації жінки підкреслювалися її статеві ознаки як вказівка на родову функцію (від кам'яного віку збереглися зображення дебелих жінок з гіпертрофованими статевими ознаками, відомі як «палеолітичні Венери»); від часів енеоліту на території Середнього Подніпров'я дійшли до наших днів культові статуетки тендітних юних жінок з підкресленою вагітністю – «трипільські дівчата». Життєвий світ первісної людини, відповідно до циклічної моделі міфологічного часу та статичної (радіальної) моделі міфологічного простору, мов структуру концентричного кола: відомий культуролог В. Розін дав метафоричне визначення контекстуальності первісної людини, порівнявши її з матрешкою, одягнутою в систему життєво значущих священних кіл: одяг – дім – площа – селище (місто) – територія племені (держава) – Ойкумена (заселений світ, доволі статичний виднокол її існування).

Отже, у первісну добу під впливом релігійно-міфологічної опозиції «хаос-космос» формуються архетипні образи-поняття: *тотем, рід, ойкумена, пантеон, табу, ритуал, дім, етос* тощо. Суттєво, що етимологія назви науки промораль – етики – пов'язана з грецьким словом *ethos*, що первісно означало місце сумісного проживання, людське житло, пташине гніздо, звірине лігво, а пізніше – стійку природа будь-якого явища, звичаї, вдачі, характер, усталений психічний склад і систему життєвих приписів з відповідними моделями поведінки. Перед нами – типовий вияв міфологізації *дому* як символу упорядкованості й розумності: не дарма Геракліт вважав дім божеством людини; архетип *дому* як мікромоделі космосу породив потужну традицію

філософування, засновану на сакралізації світу як Дому, створеного Богом для людини. Квінтесенцією подібного світобачення стане у подальшому православна традиція соборного спілкування. Поки що суттєво відмітити, що безпосереднє (домашнє), суб'єкт-суб'єктне, інтуїтивно-цілісне сприйняття світу, притаманне для містично налаштованої первісної свідомості (особливо в контексті її ритуального переходу від хаосу до космосу, що давав катарсис) класик філософії діалогу М. Бубер вважав вищим виявом комунікації і найяскравішим прикладом альтруїстичних стосунків за зразком «Я – Ти». У такому розумінні первісна культура не тільки надає нам міфи та архетипи для здійснення сучасної комунікації культур, але й сама є зразком такого діалогу.

Особливого значення набувають ремінісценції міфу в індустрії розваг постмодерну. Кіно, реклама, віртуальна реальність, література й субкультури, рольові ігри та перформанси сповнені міфологічними образами, символами, сюжетами, з яких постають метафоричні моделі Всесвіту. Актуальним напрямом розвитку сучасного культурологічного знання є інтерпретація феномену віртуальної реальності як місця збереження метафізичних форм самовираження особистості. Так, на базі трансформованої традиційної міфології нові священні смисли виробляє мережева свідомість. Відеоролик або відеогра постають як свого роду простір мономіфу, центральною подією якого є ініціація героя (гравця, глядача). Маємо справу, отже, із ремінісценціями традиційного досвіду в глобальній культурі.

Нове сакральне, що актуалізується в мережі Інтернет, породжує специфічні вияви святості – ієрофанії (М. Еліаде), що, сходзячи до прадавніх джерел, реанімують колективні емоційні шаблони та ментальні патерни, які керують міжетнічними, міжрегіональними і міждержавними відносинами, спричинюючи часто конфлікти. Тому важливість неупередженого осмислення простору віртуальної реальності як топосу вироблення нових сакральних смислів становить інтерес для сучасної гуманітаристики.

У класичній та сучасній феноменології релігії вироблено більш-менш одноставне розуміння сакрального як «зустрічі» священного і профанного внаслідок еманції першого у друге. Суб'єкт в екзистенційному стані споглядання сакрального відчуває «священний» трепет як результат поєднання почуттів довіри і жаху до абсолютно Інакшого – Бога (у П. Тілліха – «зустріч з незнайомцем»). Специфікою сакрального є його подвійний статус: божественний і людський, священний і мирський, трансцендентний та іманентний, духовний і матеріальний. Як місце зустрічі потойбічного та поцейбічного начал сакральне являє собою феномен втілення (ієрофанії) позасвітового початку в людській реальності.

У межах сакрального світська культура набуває рис релігійності, а релігія стає культурним інститутом. Сакральне характеризується низкою особливостей, що роблять його значно ширшим феноменом, аніж релігійне, і дозволяють виявити приховані сакральні смисли у позірно світських текстах культури – художніх, політичних, інформаційних. Медіа як частина інформаційного світу живиться за рахунок сакрального і постає одним із

сучасних способів тиражування його симулятивних копій. Сакральне передбачає наявність наступних елементів його розпізнання (втілення): символ, акт, ідею, образ, особистість або общину. Також сакральне передбачає наявність ритуалів ініціації як залучення індивіда до довічного священного порядку (пов'язування стрічок тощо); святкування як обряду відтворення першопочаткового хаосу перед сотворінням світу (Новий Рік, частування, варіння їжі, хорове виспівування) та жертвоприношення як ритуального перетворення профанного на сакральне через освячення і спокуту. Окремою властивістю сакрального є священне місце (топос), що, як правило, має структуру концентричних кіл і фокусується у композиції міста радіально у системі забудови «центральна площа – Храм» (за принципом «матрьошки»). У сакралізації у топосі має місце присутність фігури «вождя» (священнослужителя, жреця, харизматичного лідера), роль якого може переймати община, позбавлена посередника між світом метафізичних ідей та профанною реальністю.

Віртуальна реальність як середовище інформаційних протистоянь розмножує численні симулякри сакрального, відкладаючи шляхом помноження нові і нові міфологеми, що володіють потенціалом подальшого розпаду (подібно до бога вогню Кагуцуті в синтоїстському космогонічному міфі, що множився мірою його розроблювання на шматки). Так, загальновідомо, що царина медіа традиційно вважається сферою функціонування неоміфу. Новітні космогонії, складаючи матриці цілих «Всесвітів» фігурують у якості архетипної основи поп-культури, пронизуючи собою молодіжні субкультурні рухи, сюжети кінематографу, літературні фабульні структури, сценарії відеоігор. Психоаналітичні розробки К.Г. Юнга та Дж. Кемпбелла, філософія медіа Р. Баркла та М. Маклюена, структурна антропологія М. Фуко та філософська антропологія Б. Кримського – повною мірою продемонстрували дієвість архетипів міфу: історії, космосу, хаосу, Золотого віку, вічного повернення, імені, героя, чуда, Чужого – у нараціях повсякденного буття сучасної людини. Зокрема, американський психоаналітик Дж. Кемпбелл уподібнює буття ініційованої людини в ігровому віртуальному світі архетипічному циклу випробувань релігійно-міфологічного героя, «мандри» якого нагадують вічний коловорот – «повне коло, від гробу утроби до утроби гробу» (англ. «fool circle, from the tomb of the womb, to the womb of the tomb»).

Ключовими віхами даного циклу є «відчуження» та «преображення» – стани, для позначення яких Дж. Кемпбелл застосовує термінологію А. Тойнбі. «Відчуження» означає початок особистісної кризи героя (наприклад, як у знаменитому випадку із «чотирма зустрічами» Будди), внаслідок якої відбувається його містико-аскетичне відсторонення від детермінізму зовнішнього феноменального світу. «Преображення» символізує досягнення героєм вищого духовного виміру через розмежування істинного і хибного знання (у релігійній філософії індуїзму і буддизму – «вівека»), самозаглиблення і споглядання (наприклад, просвітлення Будди).

Звідси – універсальна для всіх народів матриця «*мономіфу*», структура якого передбачає наявність трьох взаємопов'язаних елементів: «*вихід*» героя (з профанної дійсності), «*ініціація*» (посвячення у дійсність сакральну – як правило, за допомогою надприродних істот-помічників) та «*повернення*» (до звичайного світу на новому витку духовного буття). Мономіф як єдина матриця нарративу про життя і пригоди Героя передбачає наявність обов'язкових ключових елементів: заклик до мандрів через вторгнення у буття Dasein магічних елементів, відкидання зову як ознака страху перед Чужим, трікстеріаду покровительства метафізичних істот, подолання першого порогу, переродження для надприродного буття, шлях випробовувань з фантастичними зустрічами, мандрами, та пригодами, прихід Аніма та зустріч з Богинею, духовне возмужіння героя, примирення з Батьком як втіленням Закону, апофеоз ініціації та фінальний двобій зі злом, винагорода у кінці шляху, відмова від повернення, перетин порогу повсякдення, повернення і вироблення свободи жити у повсякденні у якості володаря двох світів.

Архаїчна ініціація Героя проектується у віртуальну реальність, яка сприймається як топіка міфу: наприклад, Р. Бартл розглядає геймера як Героя, який у кібер-просторі проходить ті самі стадії, що й архаїчний герой: наприклад, поклик у вигляді реклами, допомога трікстерів в особі веб-форумів, перетин першого порогу як вмикання програмного забезпечення, зустріч з Богинею як зіткнення з набутою цариною досвіду, примирення з Батьком, свобода жити реальними проблемами та повсякденним буттям, використовуючи час від часу чарівну втечу у світ комп'ютерних пригод.

Чим принципово відрізняється сакральне у віртуальному просторі від онтологічного сакрального реальних подій? З одного боку, віртуальний міф, утверджує суб'єкта як самість (virtus). З іншого боку, відбувається симуляція міфу, яка цю ж самість руйнує через безперервне «відкладання» копій. Головний закон медіа, сформульований М. Маклюеном: «The medium is the message» («Засіб – це повідомлення»), зміщуючи увагу із змісту на механізм передачі інформації, деонтологізує (позбавляє буттєвого змісту) категорії життя і смерті як маркери сакрального, перетворюючи умирання на перманентний процес висвітлювання (за Ж. Бодрійяром. «вибілювання») трагедії як засобу сатисфакції або деконструкції. На цьому тлі реальна загибель людей сакральню не переживається, що формує деформовану травматичну свідомість і травматичну пам'ять.

4. Міфологічні засади ранніх національних релігійних культур Стародавнього Сходу в компаративному контексті: Єгипет та Месопотамія

Релігійна культура Стародавнього Єгипту – складова частина цивілізації та державності Стародавнього Єгипту – абсолютної деспотії з одноосібною владою обоженого правителя (фараона), яка, за літописними даними, проіснувала на території північно-західної Африки з 3000 р. до н.е. до 332 р. до

н.е., коли ця територія була завойована Олександром Македонським, і єгипетський спадок став частиною елліністично-римського світу. Археологічні розкопки Нового Часу підтвердили автохтонне походження давньоєгипетської культури, яка сформувалася на місцевій основі й увібрала в себе численні елементи *чорноафриканських, семітських (месопотамських) та, пізніше, елліністичних уявлень*. Основу парадигми культури тут складала ще тісно пов'язана з феноменом міфу релігія. Сутність давньоєгипетської релігії як розвинутого політеїзму виявляється у трьох *взаємопов'язаних культурах: сонячний, загробний і фараонівський*.

Значення *сонячного культу* пов'язане з уявленням про Сонце як джерело життя і врожаю (до сонячного безпосередньо був дотичний культ *води* – точніше кажучи, оскільки абстрактних філософем не було, вод священної річки Ніл, щорічні розливи якого залишають на прилеглих берегах шар родючого шулу; звідти й славнозвісне визначення Єгипту Геродотом – «дар Нілу»). *Загробний культ* ґрунтується на вірі єгиптян у потойбічний світ, де продовжує своє існування безсмертна душа. Мабуть, що цей культ без перебільшення можна назвати *ключовим етнічним архетипом давньоєгипетської культури*, яка має виразні трансцендентні орієнтації. Смерть для стародавнього єгиптянина перетворюється у кінцеву мету існування, свого роду *головне життєве свято* підготовка до якого відбувається упродовж всього земного буття. Досягнення безсмертя душі пов'язувалося (через первісний синкретизм матеріального і духовного) з бальзамуванням тіла. Звідти – славнозвісне *мистецтво муміфікації*, яким визначався Стародавній Єгипет. *Фараонівський культ* є своєрідною «соціальною» *квінтесенцією загробного*: у центрі земної частини бінарного універсуму стоїть фараон (буквально, «великий дім») – живе втілення бога Сонця, серцевина релігійного життя і носій божественної сили, – яка продовжує діяти на підданих і після його смерті. Призначення фараона – підтримувати порядок космосу (маат), тому про його душу і тіло слід турбуватися особливим чином. Як бачимо, давньоєгипетська культура має релігійний характер, а релігія має міфологічний та політичний характер.

Сакралізація влади фараона – основа парадигми культури Стародавнього Єгипту, яке фактично було виявом волі «одного». Культ фараона бере свій початок з перших століть існування давньоєгипетської деспотії і модифікується мірою еволюції давньоєгипетської культури, переживаючи такі періоди:

- Раннє Царство (XXX – XXVIII ст.. до н.е.),
- Давнє Царство (XXVIII – XXIII ст.. до н.е.),
- Середнє Царство (XXII – XVIII ст.. до н.е.),
- Нове Царство (XVI – XI ст. до н.е.),
- Пізнє Царство (X – IV ст.. до н.е.).

У період *Раннього Царства* у давньоєгипетській релігійній культурі встановлюється *державний дуалізм Півночі і Півдня* на основі злиття Верхнього (північного) та Нижнього (південного) Єгипту в одне царство із столицею *Мемфіс* (давньоєгипетською мовою «Хет-ка-Птах»). Двоїста політична структура держави і релігії знаходить відображення у сакральній титулатурі

царя як божественного «владики обох Земель», носія подвійної червоно-білої корони.

Період *Давнього Царства* позначений бурхливим розвитком давньоєгипетської сакральної парадигми, встановленням її класичних форм:

- ідеї *єдиновладдя*, підкріпленої *солярним прамонотеїзмом*; висунення на перше місце у пантеоні бога Ра (Амона) і культ фараона як «сина Ра»;
- *катенотеїзму (генотеїзму)* у вигляді культів окремих локальних божеств (Птах у Мемфісі);
- принципу *еманації* (уявлення про творення світу Птахом магічною силою Слова та образи окремих богів як виявів Птаха-творця).

В історії релігійної свідомості Єгипту *Давнє Царство* посідає місце архетипу «**Золотої віку**» – ідеальної доби загальної гармонії, втіленої в образі богині *Маат*, коли країною правили спочатку боги, а потім напівбоги і великі мудреці. Усі подальші спроби Ренесансу класичної культури Єгипту (наприклад, «саїський Ренесанс» у Пізньому царстві) здійснювалися із фундаменталістським оберненням на Древнє Царство. Перехід до *Середнього Царства*, пов'язаний із загальним економічним і духовним занепадом Стародавнього Єгипту, спровокованим визначенням ресурсів внаслідок зведення пірамід, позначився і на релігії: з'являються *єсхатологічні мотиви*, поглиблюється *морально-етична проблематика* релігійних текстів, зароджується елементи *філософського вільнодумства* у формі *скептицизму* і навіть *гедонізму*, образ правителя піддається частковій секуляризації (наприклад, починає практикуватися публічна демонстрація царських статуй, входить в ужиток реалістичний скульптурний портрет).

Яскравим виявом «протофілософії» в історії релігійних вірувань Стародавнього Єгипту є *епоха Нового Царства*, позначена *релігійною реформою фараона Аменхотепа IV (Ехнатона – буквально «угодного Атону»)*. Ехнатон здійснив *кардинальний світоглядний переворот* в історії людської культури і релігійно-філософської думки: він уперше розірвав з релігійно-міфологічним життєсвітом, який складав духовно-історичне минуле Єгипту, скасував політеїзм і – ледве чи не вперше в історії, до появи проповіді Заратустри та священних текстів іудеїв – *ввів культ єдиного бога сонячного диска – Атону*, з яким, власне, й ототожнювався фараон. Ця реформа «першого індивідуаліста і релігійного генія в історії» своїм філософським потенціалом випереджала свій час і тому не прижилася у Стародавньому Єгипті.

Але наслідки її були відчутні: перехід від Міфу до Логосу, криза традиційної міфопоетичної культури і прогрес теоретичної раціональності. Останнє означало ламку традиційного цілісно-космологічного ладу, прихід *кризової («прикордонної») екзистенційної ситуації*, яка відкриває людині *трагічність її існування*, внаслідок чого з'являється *особистість нового типу*, здатна мислити не лише конкретними поняттями, але й абстрактними логічними категоріями. Дана здатність віддзеркалює установку на пошук першоджерел буття, зафіксованих в уявленнях про зверхцінності та зверхсутності («*метанаративи*»). Осмислення ж метанаративів відбувається у межах

філософії як форми культури і моделі духовного буття людини. Реформа Ехнатона, отже, створила сприятливі світоглядні передумови для формування давньоєгипетської традиції *релігійного філософування, яке відкрило людині нові світоглядні горизонти її буття, пов'язані з універсалізмом та персоналізмом*: утвердженням цінності людства на основі спільних культурних смислів та кожної окремої людини як суб'єкта, творця і носія зазначених смислів, діалогічно пов'язаної з іншою людиною.

Реформа Ехнатона обумовила поступову деградацію традиційних форм культури і релігії Стародавнього Єгипту. Занепад прадавніх релігійних традицій у період *Пізнього Царства* єгиптяни намагаються приховати під штучно збільшеним зовнішніми формами: в культурі встановлюються тенденції до фундаменталізму, ортодоксії, свідомої архаїзації. Центром нових віянь стало місто Саїс – вогнище шанування богині – матері Нейт. Водночас у релігійне середовище потрапляють давньовавілонські, перські, елліністично-римські імпульси. Світогляд стародавніх Єгиптян продовжує набувати філософічності (але до елементів пантеїзму), що, зрештою, викликало остаточну загибель давньоєгипетської релігії разом із втратою державності.

Основні вірування стародавніх єгиптян на всіх етапах становлення культурної парадигми формуються у межах доволі статичної картини світу. Територіальна замкнутість Єгипту, регулярність розливів Нілу, сталість клімату, домінування у ландшафті прямих ліній відбилися в уявленнях про світ як про стійку, усталену, непорушну, тривку субстанцію (космос). Космічність світобудови тут знаходить вираження у знаменитому космогонічному міфі про народження «священного пагорба» Бенбен з хаосу Нун, що підтверджується *правильними геометричними пропорціями піраміди як архітектурного втілення архетипу «прапагорбу», «священної гори» (космічного порядку, в основі сторони якого лежав містичний трикутник жерців)*.

У цьому «симетрично» влаштованому монотонному світі людині, яка складається з тіла, душі і духу, відводиться роль терплячого й небагатослівного, витривалого до страждань, виконувача вищої волі богів і фараона. Індивідуальне буття за таких умов набуває вигляду запрограмованого наперед «алгоритму», який розгортається ступінчасто, мірою наближення до моменту смерті й вступу в дію механізму загробної віддяки. Стародавні єгиптяни створили наївно-реалістичний, конкретно-чуттєвий образ потойбічного світу як ідеальної подоби земного життя, куди можна було потрапити, перетнувши річку мертвих на човні богів або злетівши птахом на небо. На прибульців, яких біля входу в потойбіччя, зустрічали Ра і всі боги, чекав насамперед суд бога родючості та царства мертвих Озіріса. Озіріс зважував серце покійного на спеціальних терезах, де противагою слугувало перо богині справедливості та істини Маат.

Культ *Маат* посідав особливе місце у релігійній культурі Стародавнього Світу. Образ Маат – надзвичайно складний і багатозначущий: можна сказати, що даний образ одночасно є логічним поняттям, синкретично поєднуючи елементи логічного та художнього мислення. Так, «Маат» (з великої літери) –

це богиня, міфологічний персонаж, що є персоніфікацією ідеї справедливості. Водночас «маат» (з маленької літери) – центральна категорія давньоєгипетської етики, принцип побудови людських взаємин, що відображує споконвічне прагнення богів до гармонії і порядку (у юридичному вимірі – *правопорядку*). Маат як моральне поняття фіксувало статичність давньоєгипетської картини світу, неможливість і недоцільність її зміни. Покликання фараона полягало в гармонізації хаосу в космос – в утвердженні «маат» на місці безладу. Культ маат відіграв важливу роль у розвитку морально-етичної інтенції у давньоєгипетській релігії, зокрема щодо обґрунтування духовної (а не лише військово-політичної) основи авторитету державної влади. Маат вимагала від влади спиратися не на силу, а на благочестя, не на формальне дотримання ритуалу («жертвенний бик злодія»), а на особисту праведність, відповідно до якої необхідно однаковою мірою турбуватися про всіх людей як про «стадо Бога», що вийшло «з його плоті». Усі люди є рівними подобами Творця і мають рівні права на безсмертя. Проміжна інстанція між державою (фараоном) і окремими особами у формі апарату чиновництва була зведена до мінімуму. Було запроваджено офіційно регламентовану побутову й медичну систему догляду за робітниками, що зводять піраміди (виконання хірургічних операцій, калорійне годування тощо). В ідеї загальної рівності, привнесений у соціальне життя Стародавнього Єгипту культом маат, безумовно, виявляється гуманістичний потенціал давньоєгипетської релігії, яку не можна редукувати виключно до її авторитарних, деспотичних, виявів ,пов'язаних із культом фараона. Маат вимагала від душі померлого виправдовуватися під час зважування його серця. Таких «виправдовувань» існувало безліч: вони збереглися у вигляді надгробних написів на могилах жреців, царів, знаті, ремісників і склали зміст гімнів Озірісу. Ось фрагмент одного із таких гімнів: «Вітаю тебе, великий боже! Я не був несправедливим до людей. Я не забирав у бідного останнє. Я не вбивав і не наказував убивати. Я – чистий» [с. 78]. Якщо після всього цього покійника визнавали винним, його поїдало чудовисько, якщо ні, то його чекало вічне блаженство, уготоване богами.

До головних богів належали: Ра, бог сонця; Тот, бог мудрості, творець письменності, покровитель літераторів, лікарів і магів; Ісіда, богиня родючості і життя; Амон, головний бог, всюдисущий владика, покровитель пригноблених, він же і Ра; Хепрі, бог вранішнього Сонця; Анубіс, провідник мертвих; Хатор, богиня корів, неба і кохання; Гор, бог – сокіл, син Ісіди й Озіріса; Озіріс, бог родючості, суддя мертвих; Хнам, бог в образі священного барану, бог родючості; Маат, богиня істини і порядку; Хапі, бог Нілу тощо. Шанувалися й генотейстичні божества: у болотистій місцевості під назвою «Фам» вклонялися богу – крокодилу Себеку; у пустелі – богині-скорпіону Селкет; на оброблених землях – богині врожаю, змії Рененутет.

Особливу роль відігравали боги у світотворенні. За однією із версій космогонічного міфу, Всесвіт виник внаслідок розділення персоніфікованим повітрям Шу богині небосхилу Нут і бога землі Геба. За іншим міфом, світ і люди були створені за одним лише словом Бога – Творця Птаха, який

трактувався у філософському баченні як універсальне всеохоплююче начало буття. До кінця Пізнього Царства раціонально-теоретичний елемент в релігії Стародавнього Єгипту посилюється: на стінах храма Амона у Великій оазі записується майже «пантеїстичні» гімн, де божество фактично зливається з усіма стихіями світу (небо, земля, вода, повітря).

Ці та інші уявлення ми відтворюємо за сукупністю *священних текстів* – ієрогліфічних написів на стінах пірамід, фронтонах усипальниць, а також написів ієрогліфікою та єгипетським скорописом (демотикою) на папірусному матеріалі, техніку виготовлення якого вперше винайшли стародавні єгиптяни. За наявністю різних версій космогенезу та інтерпретацій пантеону у витонченій жрецькій доктрині Стародавнього Єгипту виокремлюють ряд місцевих теологічних шкіл: *Геліопольська, Гермональська, Мемфіська, Фіванська та інші*. Саме вони склали зміст перших єгипетських бібліотек.

До основних релігійних пам'яток Стародавнього Єгипту належать: «Тексти пірамід», де вперше закарбовуються формули царського заупокійного культу; «Мемфіський богословський трактат», що містить докладну оповідь про створення буття через слово Птаха, «замислене серцем»; «Премудрість Птаххотепа», яка розкриває озірічний міф і сутність маат, а також «Пророцтво царя Снофру», «Промови Іпувера та Анху», «Тексти саркофагів», «Книга мертвих», Повчання Ахтоя», «Царська книга», грандіозний пласт фольклору, автобіографій, ліричних творів. В історії давньоєгипетської релігії можна зустріти твори, які фіксують кризу ортодоксального вірування: мова йде про вільнодумні тексти «Суперечка людини і ба» («Бесіда розчарованого зі своєю душею») та «Пісня арфіста». У них висловлюється скепсис щодо загробного життя (небувала зухвалість для цілком «потойбічної», трансцендентної у своїх ціннісних пріоритетах, культури Стародавнього Єгипту) та на цій підставі висувається гедоністичні заклики: жити і радіти життю.

Окремим, не менш, якщо не більш «читабельним» у культурологічному дискурсі текстом, є *пам'ятки архітектури* Стародавнього Єгипту, які віддзеркалюють картину світу культури, особливо славнозвісні піраміди, що стали етнорелігійним і духовним символом. У свідомості Заходу піраміда – одне з 7 чудес світу, матеріальне вираження ідеї абсолютної деспотії. До найбільш відомих належать: *піраміда Джокера, надгробок у Медумі, Червона і Надломлена піраміди Снофру в Дашурі, а головне – класичні піраміди царів IV династії Хефрена, Хіопса і Мікеріна у некрополі Гіза*. Зведення пірамід було архітектурною реалізацією принципу космічного порядку «маат» (архетипу «священної гори»). Можливо, тому задіяні у будівництво маси бідних робітників і рабів, хоча й експлуатувалися нещадно, але й, як уже зазначалося, зазнавали певної, хоча б елементарної, турботи (збалансована їжа, захисний одяг, медична допомога).

Альтернативна щодо єгипетської парадигми система цінностей **Месопотамії** (у давньогрецькій географії, буквально – «земля між ріками», «Межиріччя», яка зародилася у долині рік Тигр і Євфрат) – одна з найдавніших і урочистій вічності єгиптян протиставляє трагічну плинність світу. Її витoki

сягають IV тис. до н.е. Парадигма культури Месопотамії розроблялася завдяки зусиллям двох народів: *шумерів та північних аккадців* (семітів), які завоювали та асимілювали міста південної Шумерії, але зберегли її прадавню культуру. З давніх-давен шумеро-аккадський культурно-географічний регіон через своє прикордонне положення між Сірією, Аравією, Вірменією та Іраном перебував на перетині духовних впливів: населення було полі етнічним та полікультурним; тут проживали *шумери, аккадці, амореї, хуррити, кутії, індоарії, арамеї, халдеї, перси, греки* та інші народи. Усі вони залишали свій слід у релігійно-духовному житті цієї неповторної цивілізації.

За своїм походженням месопотамська релігія є шумерською: шумери дали імена багатьом богам і впровадили переважну кількість культів і обрядів. Проте семітські імпульси були також доволі значними і наближали месопотамську релігію до релігій інших еллінських народів: євреїв, ханаанеїв, фінікійців, арамеїв, арабів. Месопотамська релігія складалася у містах-державках землеробського типу із централізованою владою сакралізованого царя та правовою регламентацією. Домінував, як в Стародавньому Єгипті, *магічний світогляд як основа релігійної ідеології* із притаманним йому колективізмом, антропоморфізмом, тотальним анімістичним одухотворенням природи на основі вегетативних культів, нормативною моделлю людини й відсутністю ідеї індивідуальності. Релігія Месопотамії, як і будь-яка рання національна релігія, характеризувалася *синкретизмом*, включаючи в себе імпліцитно переплетені здобутки письменності, літератури, філософії, містики, астрономії, математики, агротехніки, архітектури, системи музичного запису тощо.

Віровчення і культ месопотамської релігії не були статичними: вони еволюціонували мірою історичного розвитку самої культури Межиріччя і ґрунтувалися переважним чином на двох моделях світобудови: *шумеро-аккадська і вавилонська*, – які мають багато спільних рис. *Шумеро-аккадській моделі універсуму*, вірогідно, більше п'яти тисяч років. Так, найбільш древні тексти, що залишили шумери (у перекладі з шумерської мови «*санг-нгіга*» – «чорноголові») датуються 3100 р. до н.е.

Шумери створили досить розвинутий пантеон богів. Походження Всесвіту, відповідно до архетипів стародавніх релігій, являло собою *зародження буття* внаслідок шлюбу бога-сонця, володаря Неба *Ана* та богині землі *Кі*. Ан і Кі виникли у первісному *Хаосі* і злилися в гігантську *священну гору*, яка була розділена їх сином, богом повітря і вітру *Енлілем* (пор. з давньоєгипетською космогонією). У результаті ланцюгу народжень виникли головні шумерські боги, що спільно управляли світом: бог мудрості *Енкі*, богиня-мати *Нінхурсанг*, богиня плодючості і кохання *Інана*, бог сонця *Іту*, бог Місяця *Нанна*, бог підземного світу *Не-уну-галь* тощо. Перед іменами божеств шумери ставили знак зірки – найшановнішого небесного тіла. Боги мешкали на небі, на землі, у підземному царстві та у воді, але не були всесильними. Вони підкорялися дії універсальних космічних законів «*Ме*» (пор. з давньоєгипетською «*маат*»), що визначали будову і рух Всесвіту. Останній мав *троїсту вертикальну структуру* і складався з *Неба* – величезної напівкулі, що

складалася із 7 напівсфер; *Землі* та *Підземелля* – гігантської гори, наповненими голодними мертвими, яка називалася «*чужа країна, звідки не повертаються*». Після завоювання Шумерії аккадцями останні зберегли шумерську мову в якості мови науки і діловодства й увібрали головні шумерські вірування, змінивши тільки імена богів: бог Ан став *Ану*, Енліль – *Баалом*, Енкі – *Еа*, Інана – *Іштар*. Богиня Землі була остаточно забута, а Іштар перетворився у всесвітню володарку, найшановнішу богиню, втілення плідності, краси і могутності світу, що, зрештою, визначило *чуттєвість і жіночий еротизм месопотамської культури*.

Про створення людини оповідає міф про шумерського *Енкі* і богиню-мати *Дінгіршах*, які зліпили людей з глини підземних світів океану за образом самих себе з метою «*дулли*» – «*служіння богам*». Це визначає ідеал людини як покійного раба божественної влади:

*Боже, мій пане,
Що створив ім'я моє,
Що дав постати сімені моєму,
Мій Боже сердитий,
Заспокой моє серце!
Моя богине сердита,
Привернися до мене!*

(із давньовавилонської молитви у перекладі І. Франка).

Нова модель світобудови формується після виходу на політичну арену Месопотамії міста *Вавилон*, заснованого у 1894 р. до н.е. Саме поселення (шумерською мовою «*Тінтір*») існувало й раніше, але столицею нової династії і своєрідним духовним центром Месопотамії стало у XIX – XVIII ст. до н.е., за часів панування знаменитого царя *Хаммурапі* (1923-1868 рр. до н.е.) – одного з перших кодифікаторів права в історії людства, автора славнозвісного збірника законів, що у 232 статтях регламентують цивільне, адміністративне та кримінальне право і утверджують образ «*богообраної держави*».

Хаммурапі вдалося завоювати всю Месопотамію, створити державу від Ніневії до Персидської Затоки. Утворення імперії означилося відповідним чином на релігійній картині світу: богом Вавилону стає син Еа Мардук, а новий космогонічний міф фіксує епічна поема «*Енула еліш*» («*Коли зверху*»). Творення світу пов'язується із ланцюгом народжень, здійсненим первісною «*сім'єю*»: чоловічим началом *Апсу*, жіночим началом – *Тіамат* та їх дитиною *Мумму*. Встановлення «*вавилонського порядку*», як і в античному міфі про боротьбу богів із титанами, постає як *гармонізація хаосу в космос* через *конфлікт поколінь*, у якому молодша генерація, не маючи прямого відношення до світотворення, постає як втілення аристократичної та раціональної аполлонівської ясності, а старша, до складу якої входять творці космосу (своєрідні ремісники) – відрізняється неприборканою та схвильованою, стихійною діонісійською силою. Дана відбулася внаслідок повстання другого покоління богів: зокрема, Еа знищив Апсу і закував Мумму, а Мардук скасував останнє породження Хаосу – розрубив тіло Тіамат і створив з нього небо і

землю. Надалі «Енума еліш» надає вже знайомий з шумерських оповідей міф про виліплення з глини людини.

Образ людини в Месопотамії передає легендарний текст – *епос про Гільгамеша*, царя Урука. Складні загрозові природні умови (спекотні вітри, пил, зливи, грім, щорічні нерегулярні розливи рік і повені) вселяють у людину почуття хиткості і беззахисності, плинності і мінливості власного існування, яке долається через постійну спробу гармонізації Всесвіту в концентричні кола родини, міста, держави, суспільства і богів. Втілення космічного осередку – величне місто Вавилон, – який отримав титул «ворота Апусу», сприймається як затвор Хаосу, гарант миру і порядку. Водночас песимістичне сприйняття дійсності може приводити й до оптимістичних висновків: якщо смерть – морок і зло, а існування трансцендентної дійсності є питанням непізнаним, то потрібно чуттєво насолоджуватися життям і всіма його радощами (їжею, коханням, дружбою, турботою про дітей). У Гільгамеша, зокрема, читаємо: «Тож наповнюй живота свого; радій безперервно; удень і вночі влаштовуй собі свято, одягни гарний одяг, змий із себе бруд. З ніжністю подивися на малюка, який тримає тебе за руку. Хай буде щаслива жінка, що лине до тебе! Так має чинити кожна людина!» [9, с. 73].

Гедоністичні умонастрої вавилонської релігії посилював культ «цариці всіх святих храмів» і «богині над богинями» *Іштар*, з образом якої пов'язувалися успіхи на війні, добробут у побуті, захист, здоров'я і продовження роду [1, с. 46-52]. Молитви до Іштар належать до числа одних з найбільш відомих у Месопотамії літературно-фольклорних пам'яток. З культом Іштар пов'язана також вельми популярна у стародавньому світі храмова проституція, проти якої як вважається, виступає заповідь Мойсея «Не чини перелюбу». *Еротизм* месопотамської культури і релігії підкреслювався ідеєю *динамічності світу*: образ руху пов'язаний із розумінням часу як своєрідного сакрального виміру, що складається з минулого, теперішнього і майбутнього, орієнтується на повторення минулого («Золотого віку») і функціонує за законом «вічного повернення», «вічного коловороту». Майбутнє за таких умов сприймається як *провіденційно зумовлене минуле*, яке можна передбачити через *магію і ворожіння*.

Міфологічні оповіді про месопотамських богів і героїв зберегли близько півмільйона текстів у вигляді табличок з обпаленої глини, на які наносилися клиноподібні написи. Мова йде про славнозвісний шумерський *клинопис*, що поступово еволюціонував від *малюнкового (піктографічного)* до *значкового (ієрогліфічного)* письма і який став офіційною літературною мовою духовенства та інтелігенції (його вивчали навіть давньоєгипетські жреці). Шумерський клинопис вважається найдавнішою формою писемності, яка виникла приблизно у IV тис. до н.е. на основі, очевидно, торгівельно-економічних факторів. Копіювання клинописних табличок здійснювалося в *едубах* – школах-академіях, при яких нерідко створювалися бібліотеки. Найвідомішою є *бібліотека Ашурбанашпа в Ніневії*, де у систематичних

каталогах було зібрано близько 25 тисяч табличок з природничими, історичними, юридичними, художніми, ритуальними текстами.

До найважливіших джерел з месопотамської культури відносимо, окрім згаданих поем «Енума еліш» та «Епосу про Гільгамеша», давньовавілонську «Поему про Атрахасіса», шумерське «Повчання Шурупака», так звану «Вавілонську теодицею» (поему «Про безневинного страждальця»), вільнодумний діалог «Бесіда пана з рабом», а також численні молитви, гімни, заклинання, автобіографії, казки, написи вавілонських царів тощо. Увесь корпус месопотамської релігійної літератури (1/5 від загальної кількості писемних пам'яток) цікавить нас у першу чергу тим, який вплив вона здійснила на розвиток давньоєврейської (старозавітної) традиції: так, біблійна оповідь про Вселенський потоп перегукується з вавілонським міфом про велику повінь, яку Енліль-Ваал наслав на людей. Мудрий Еа (Енкі) вирішив врятувати людство, допомігши кращому із них збудувати корабель. Вчені допускають генетичну спорідненість цих міфів і виводять їх із спогадів про локальні потопи Межиріччя або загальні кліматичні зміни, пов'язані з утворенням Чорного моря напередодні шумерських міграцій VI тисячоліття до н.е.

У релігії Месопотамії високого рівня розвитку досягла культова ритуальна практика. Поклоніння богам пов'язувалося із «рабським» призначенням людини служити їх волі і забезпечувати їм сите, безтурботне життя. Своєрідними «житлами богів» були, знамениті месопотамські храми вежі – *зикурати* (у перекладі з аккадської мови – «загострений», «високий») зі святилищем на вершині, де і жило божество. Нагору вели круті довгі східці. Ці рукотворні «гори» (архетип священного «прапагорба») вважалися контактною ланкою між небом і землею. Показово, що зикурат мав зірковий прототип на небі, переданий, як засвідчує прадавній напис на двох глиняних циліндрах XXII ст. до н.е., правителю міста Лагаш Гудеа богами.

Структура зикурату відтворювала шумеро-аккадську модель світобудови. Храм зводився у сакральному центрі міста як своєрідна «вісь світу», стягуючи увесь простір оточення у концентричні кола святості, і складався спочатку з 3 (потім з 5,7) ярусів різного кольору: чорної гранітної «смуги», що символізувала підземелля; червоної, цегляної (земля) та біло- блакитної вапнякової (небо). Нетривалість матеріалів спричиняло швидку руйнацію храмів, які, таким чином, передавали ідею тлінності земного життя на противагу буттю небесному. Серед усіх месопотамських зикуратів найбільш відомим є вавілонський *Е-темен-акки*, присвячений молодому Мардуку – «Дім семи напрямів неба» («Дім основи небес і землі»), який складався із 7 ярусів, що уособлювали Сонце (золотий), Місяць (срібний) і 5 планет: Сатурн (чорний), Юпітер (помаранчевий), марс (червоний), Венера (жовтий), Меркурій (синій). Пам'ять про цю монументальну споруду середини I тис. до н.е. зберіг старозавітний переказ про Вавілонську вежу.

Золоті і дерев'яні статуї божеств сприймалися як їх матеріальні вмістилища, що набували сакрального змісту після відповідної процедури. У цьому вбачаємо відголоси первісних культів, пов'язаних із фетишизмом

(обожнення і одухотворення речей) та анімізмом (конкретно-чуттєве, тілесне тлумачення духовної субстанції) Усі ритуали в храмах здійснювали *жерці* – професійний стан духовенства, що походив із знатних родин або родичів царя. В Ассирії статус жерця займав сам цар Ашура. Жрецький прошарок поділявся на групи у залежності від функціональних обов'язків: обслуговування ідолів, читання молитов, гра на музичних інструментах, ворожіння за зірками і нутрощами тварин, підрахунок прибутків храму.

Ритуальні дії у храмі відряджалися вишуканою докладністю, чуттєвістю і міфологічним антропоморфізмом. Богів годували двічі на день, розважали звуками ніжної музики, догоджали гімнами, похвалами та курінням фіміаму. Статуї вивозили на прогулянки, мили їм руки, справляли весілля, носили одне до одної в гості тощо. Особливою яскравістю відрізнявся ритуал святкування Нового року, що тривав 8 днів. Зміст новорічної обрядовості посягав у символічному поверненні до початку часів, відтворення Хаосу та вельми своєрідною ритуальною процедурою, яку у Месопотамії вважали одним із ключових обрядів сезонного циклу, – мова йде про *ритуал приниження царя перед богом Мардуком, що забезпечував неабияку сатисфакцію натовпу*.

Релігійні вірування мешканців Месопотамії характеризувалися високим ступенем *магізму*: кожна подія набувала прихованого *символічного сенсу*, світ «подвоювався» (*космічний дуалізм*) і ставав частиною *провіденційного «алгоритму»*, розвиток історії як вегетативного циклу акцентував увагу на *архетипі воскресіння природи і культах плодючості*, релігійна культура відрізнялася яскраво вираженою *сексуальністю*, амбівалентно переплетеною з *фаталізмом*, популярними були віщування і заклинання злих духів. Це свідчить про генетичний зв'язок месопотамської релігії з первісною культурою, що традиційно спиралася на архетипну паралель між плодючістю землі і плодючістю жінки і визначала *матріархальний та еротичний* характер найбільш давніх вірувань.

Для нас релігійна культура Месопотамії становить інтерес не лише як історичний релікт. Цікавить насамперед той *ланцюг діалогу культур*, який єдиною лінією комунікації пов'язує *спадщину Межиріччя з духом новочасної традиції*. Справді, месопотамські вірування здійснили значний вплив на становлення *іудаїзму*, який, у свою чергу, склав ідейний базис раннього *християнства*. Еклезіаст, Псалтир, Книга Йова, міфи про ідола Баала і грішників, образ «обраної» держави і помазаного царя – усі ці біблійні архетипи, які через давньослов'янські перекази потрапили і на *давньоруський ґрунт*, мали вавилонське коріння. Показово, що месопотамське походження мала знаменита інсигнія Володимира Мономаха, подарунок грецького імператора Василя – так звана «шапка Мономаха». Це доводить культурно-історичне значення стародавніх культур.

5. Культурна парадигма Стародавньої Греції та Стародавнього Риму між Міфом та Логосом

Перейдемо до вивчення культур, які зародилися до «осьового часу», але пережили його у більш пізній період: Греції та Риму. Історія і культура Стародавньої Греції («Греція» - назва завойовників – римлян, автентична назва країни – «Еллада») – неоціненний за значущістю період розвитку світової цивілізації, який склав основу становлення сучасної духовності Заходу. Під впливом давньогрецької культури сформувалися культури багатьох народів Західної Європи, ґрунтовані на спільних засадах: юридично регламентовані форми суспільної життєдіяльності, демократія, повага до Закону і прав особистості, філософський дискурс, високий статус природничих і технічних наук, домінування раціональних інноваційних програм поведінки – усі ці архетипні риси Заходу мають античне (давньогрецьке і давньоримське походження). Саме Еллада «вигодувала» неповторне обличчя стародавнього Риму. За словами Горація: «Полонена Греція полонила дикунів – переможців»; не дивно, бо навіть давньоримська література розпочалася у III ст. до н.е. з творів Лівія Андроніка, що переклав латиною «Одіссею».

Греки – елліни – вперше в історії людства здійснили *стрибок від Міфу до Логосу*: винайшли філософію (давньогрецькою мовою – «любов до мудрості») як диференційовану теорію. Саме елліни вперше проголосили *ідеал всебічно розвинутої особистості (калокагатія) як гармонії тілесного і духовного начал*. В античній Греції було закладено класичні канони мистецтва, заснована лірика і розроблена риторика. Без античних греків Європа не знала б феномену драми. Європейці, які, за словами М. Гайдеггера виступали спочатку «учнями», а потім «друзями» греків, розвивали свою культуру, постійно обертаючись на зразки Еллади. Середньовічні неоплатоніки, художники доби Ренесансу («Відродження» саме античної спадщини), класицистичні майстри, авангардисти – усі вони тою чи іншою мірою зверталися до гуманістичних мотивів стилю Еллади.

Водночас необхідно пам'ятати: усі видатні здобутки еллінів (філософія, наука, освіта, політика, мистецтво) нічого не варті без *релігійного начала*, яке було стрижнем комунікації у межах античної духовності. Давньогрецька релігія – політеїстична, антропоморфна та міфологічна: міфологія є її світоглядною основою. Тому говорячи про релігійні вірування стародавніх греків, мусимо говорити насамперед про їхню *міфологію*. Міфологічні образи Еллади – ясирові і пластичні. Вони складають основу європейської освіченості. Міф (з гр. «слово», «мова», «вісті», «розповідь») – священний переказ про творення і розвиток світу, історичні події тощо. На відміну від казки, яка першопочатково сприймалася як розважальний жанр, міф передбачав сакральну інтенцію переживання, він був пов'язаний з релігійною вірою і відтворювався через ритуал, учасники якого екстатично «занурювалися» у прадавні епохи, змальовані у міфі – сакральний, або «міфічний», час, що являє собою *зразок ідеального існування («Золотий вік»)*. Античні міфи віддзеркалюють

космологію, космогонію, теогонію, історію і філософію стародавніх греків, виступаючи синкретичною та всеохоплюючою світоглядною системою зв'язку.

Спочатку міфи побутували в усній (фольклорній) формі, а потім отримували писемне вираження. *Поява писемності і запис міфів сприяли розвитку інформаційних компетенцій, освіти, філософської та літературної творчості і, ширше, раціональності як здатності до логічного аналізу міфологічного тексту.*

В античній Греції кодифікація міфу породила феномен еллінської літератури, яка пройшла у своєму розвитку чотири головні етапи:

– *архаїчний* (VIII – VII ст. до н.е., створення епічних поем «Іліада» та «Одіссея», авторство яких приписується сліпому співаку Гомеру);

– *класичний* (VI – IV ст. до н.е., коли общини південно-східної області Греції Аттики гуртуються навколо блискучих Афін: у цей час з'являється трагедія в особі Есхіла, Софокла та Еврипіда, Платона і Аристотеля);

– *елліністичний* (кін. IV ст. – 30 рр. до н.е. – завоювання Греції Олександром Македонським, симбіоз Сходу і Заходу, поява побутової комедії на тлі кризи архаїчного епосу та класичної лірики);

– *римський* (з I ст. до н.е. по 476р. н.е. – завоювання Греції Римом, засвоєння давньогрецьких зразків у текстах давньоримських традицій, поява жанрів сатири та пригодницького роману).

Більшість літературних творів Стародавньої Греції ґрунтується на міфологічній основі і тому виступає одночасно джерелом реконструкції релігійних уявлень. До найбільш перспективних у цьому ракурсі відносимо *епічні поеми «Іліада» та «Одіссея»* (перша описує війну греків проти міста Троя, друга – пригоди одного з героїв цієї війни), а також *«Теогонію» Гесіода*, яка розповідає про походження Всесвіту та народження богів. Гомер, Гесіод та Геродот є найвизначнішими істориками античного світу, які створили «цілу родословну богів», визначивши імена і повноваження кожного з них. Велику кількість міфологічних історій містять також трагедії великих давньогрецьких драматургів: Есхіла, що відобразив у своїх творах («Прометей закутий», «Орестея») період становлення античної рабовласницької демократії; Софокла, який творив в епоху її розвитку («Антигона», «Едип-цар») та Еврипіда – драматурга доби її занепаду («Медея», «Іпполіт», «Вакханки»). Релігійно-міфологічними мотивами просякнуті лірико-поетичні тексти Гесіода, Алкея, Сапфо, Піндара (наприклад, молитви до Афродіти або оди переможцям олімпійських ігор). Привертає увагу також поема «Аргонавтика» Апполонія Родоського, що викладає історію аргонавтів, а також римські поеми «Метаморфози» Овідія та «Фіваїда» Стація. Дійшли до нас також наукові твори, що містять зібрання міфів, зокрема «Міфологічна бібліотека» Апполодора (I ст. д і II ст. н.е.) – і все це неповний перелік.

Давньогрецька релігія мала сприятливі соціально-економічні та природничо-географічні умови розвитку. Розкопки показали, що обробка ґрунту на території Балкан та острову Крит розпочинаються ще за доби неоліту. Перші землеробські культури були матріархальними і ґрунтувалися на

магічних культурах плодючості, яка була уособлена в образі богині-матері, матері-землі як темного лона плодоносної природи. Наявність цих культів згодом дає про себе знати: в давньогрецькій міфології вони утворюють найдавніший, хтонічний (гр. “chton” – земля), шар – перекази про чудовиськ, породжених землею, або тератологію, просякнуту буремним діонісизмом.

В епоху бронзи хтонічні уявлення продовжуються у віруваннях крито-мінойської культури. У її знаменитих палацах (Кносс, Фост, Малія, Като-Закро) знайдено фрески із зображеннями священних обрядів з биками та зміями. На початку II тис. до н.е. окремі грецькі племена, що прийшли з рівнин Північної Європи, почали просуватися до півдня Балканського півострова. Вони підкорили місцеву (до-грецьку) культуру і створили нову, Мікенську, культуру з центрами в Мікенах, Пілосі і Тірінфі. Саме у цей період, на думку вчених, почали формуватися *класичні античні міфи* про небесних богів, що правлять світом – олімпійців (від назви гори «Олімп», де вони мешкали).

На межі XIII – XII ст. до н.е. відбувається знаменна епічна подія: *мікенські греки розгромили Трою (Ілліон)* – багате захищене місто на північно-західному узбережжі Малої Азії, з яким окремі вчені асоціюють міфологічну Атлантиду, але ці версії не мають наукової доказової бази. Але вже в XII ст. до н.е. блискуча мікенська культура була завойована ще однією гілкою грецьких племен – дорійцями. Економічне погіршення умов життя позначилося на релігійно-світоглядній сфері. Відбувається остаточний перехід *від матриархату до патріархату, а в міфології – від хтонічних до олімпійських мотивів*. На авансцену духовного життя виходять чоловік – воїн, господар, носій бойової сили і гарант захисту міста, головною рисою норову якого є не зніженість, а доблесть (у Римі - віртус), виражена у витривалості до страждань і здатності раціонального осягати суть предмета. Божественним прообразом такого чоловіка стає Зевс (санскр. аналог: «deva», лат. «devus», «dievas», давньоруськ. «Дивъ») – верховний бог, божество ясного неба, володар олімпійців і людей.

Ідея честі і гідності людини стала ключовим архетипом усієї античної цивілізації, яка, власне, і народила духовну Європу. Характерною рисою давньогрецької картини світу стало поєднання раціонального-теоретичного (образ Аполлона) та емоційно-естетичного (образ Діоніса) його сприйняття, що обумовлювало гармонійну концепцію бачення ідеї як образу («ейдоси» Платона, геометрія Евкліда). Таким чином, конкретно-чуттєвим, антропоморфізмом відрізнялися образи богів, а філософськими абстракціями – новітні світоглядні ідеї. Наймогутнішими 12 олімпійцями серед божеств вважалися: Зевс, його дружина Гера – охоронниця шлюбу, Зевсова дочка Афін Паллада, жіноче втілення його чоловічої мудрості і волі, покровителька ночі і ремесл, богиня війни і захисниця Афін; брат Зевса Посейдон – бог моря; Аїд (Плутон) – бог царства мертвих, Афродіта – богиня краси і кохання, Арес – бог війни, Гефест – бог-коваль, Аполлон – бог світла і покровитель мистецтва, Деметра – богиня землеробства, Гермес – покровитель скотарства, Артеміда – богиня полювання (таблицю відповідностей грецьких і римських богів див. у Додатку А).

Антропоморфізм олімпійських божеств знайшов яскраве відображення у скульптурі: Афіну зображували у стилі чоловічого войовничого доричного ордеру в латах, Афродіту – принадною і спокусливою коханкою, Артеміду – стрункою дівою – мисливицею, Аполлона – ніжним безбородим юнаком, Зевса – величним бородатим чоловіком тощо. Хтонічні пережитки виявлялися в зооморфних богів: так, атрибутами Афіни, що колись уявлялася совою або змією, були відповідні тварини або епітети («Совиноока»). Аполлон також спочатку був похмурим божеством підземного царства.

Про те, що хтонічне, неприборкане діонісівське ритуальне начало завжди залишатиметься у підсвідомості греків, свідчить надзвичайна популярність в античному середовищі культу бога вина, виноградарства і театру Діоніса (римського Вакха) – східного божества алкогольного та сексуального таїнства. Свята, присвячені Діонісу (у римі – вакханалії) поєднували усі верстви населення в єдиному розбурханому пориві оргій: як вважають учені (Ф. Ніцше), саме на базі діонісійських піснеспівів починає формуватися антична трагедія.

Протягом тривалого часу, від епохи Відродження і класицизму, вважалося, що в грецькому світобаченні домінувало *світле, оптимістичне, розумне начало, репрезентоване олімпійською релігією*. Але дослідження західних романтиків ХІХ ст. довели важливість ірраціональних, песимістичних умонастроїв темного Логосу у житті елліна. Саме на створенні альтернативних культів Аполлона і Діоніса виникає загальноживана *типологія культури на аполлонівське (гармонійноупорядковане, помірковано раціональне, урівноважене, спокійне) та діонісівське (дисгармонійне, схвильоване, некероване, чуттєво – стихійне) начала, тобто Космос і Хаос*.

Як тлумачилися *Космос і Хаос у релігійних архетипах Стародавньої Греції?* Космос – світ як досконале і прекрасне ціле, що не повинне підлягати жодним змінам. Космос має чітку структуру живого тривимірного тіла, завершеного і пропорційного. Він являє собою кулю, що складається з небесної напівсфери, поверхнею якої є вершинний Олімп з багатьма піками, диску землі та підземної напівсфери (Аїду), в глибинах якого занурена жахлива безодня – Тартар. Земна гора Олімп є відображенням Олімпу небесного. Призначення олімпійських богів – охороняти порядок Космосу, підтримувати його гармонійний лад. Олімпійці – божества аристократичні, тому роль батьків світобудови суперечить їх гідності. Саме тому творцями Всесвіту у греків виступають *хтонічні божества*.

За «Теогонією» Гесіода, світотворення виглядає так. Спочатку існував первісний Хаос – темна, вічна безодня, яка містила джерело життя. Хаос породив Любов (Ерос), Ніч і День, Темряву і Світло, Тартар і могутню плодючу землю – Гею, – яка породила Небо (Урана). Від інцестуального шлюбу Неба і Землі (мотив привнесення структури у неструктуроване, відомий також у Єгипті і Месопотамії) почали народжуватися сторуки чудовиська, одноокі велетні (циклопи) і титани: Океан, що володів морями, та його діти: Атлант і Прометей. Уран зненавидів своїх дітей і кинув їх назад у надра землі, змусивши страждати Гею. Тоді Гея підмовила титанів повстати проти свого батька.

Сміливцем виявився Кронос, який позбавив батька його статевої сили і почав правити світом. Після жахливого натуралістичного початку (від'єднання гострим мечем дітородного органу Урану та викидання його у море, внаслідок чого з води вийшла прекрасна богиня кохання Афродіта) слідує просвітлено-витончене завершення. Хаос відступив – і почався класичний золотий вік. І знову повторюється конфлікт поколінь. Кронос (або Хронос – грецьк. «час»), як і Уран, боявся втратити владу і тому ковтав усіх своїх дітей (символізуючи, час, що поглинає все народжене): Гестію, Деметру, Геру, Аїда і Посейдона:

Бо від Землі й зоряного Урана про те він дізнався,

Що йому суджено впасти в кайдани від сина одного...

Таким сином виявилася остання дитина Геї Зевс, який був схований від нього на острові Крит і відгодований німфами та який, вирісши, подолав батька Кроноса, змусив вивернути назад усіх богів, яких він пожер. За порадою праматері Землі Зевс звільнив сторуких велетнів і циклопів, що стали йому за спільників у боротьбі. Почалася гігантомахія – грандіозна битва богів з титанами, від якої затрепетало навіть безмежне море, твердиня застогло широке Небо і здригнувся величезний Олімп, вражений від сутички безсмертних. Зевсові допомагав тільки Прометей, якого невдячний переможець наказав прикувати до скелі за те, що він викрав у богів вогонь і передав його людям. За порадою Прометея Зевс кинув титанів у надра Тартару, і у Всесвіті встановився олімпійській Космос. Проте влада Зевса також була не вічна: Прометею була відома таємниця його падіння від рук сина.

Повторення боротьби старших і молодших – давньогрецький епічний архетип, який віддзеркалює, з одного боку, зіткнення різних племен і культур на території Балкан, а з іншого – виражає *інноваційність античного світобачення*, у якому, на відміну від канонічного Сходу, утворюється *пріоритет нового над старим, творчості над традицією, «встановлення» над «відновленням»*. Відповідно до зазначеної системи цінностей змінюється розуміння Закону, який сприймається не стільки як божественне одкровення, скільки як *раціональна правова ідея*, яку можна приймати і змінювати, змагаючись в аргументації. Звідси – громадянській, цивільний, політичний лад міфології, релігії, культури, комунікації греків.

У давньогрецькій релігії, як і в будь-якій іншій національній системі, спостерігається *взаємна справедливість біологічного і соціального Космосу*. Тому своєрідною мікромоделлю встановленого Зевсом космічного порядку є *«поліс»* (грецьк. «місто») – *головна форма організації суспільного і релігійно-духовного життя античних греків*, яка сприймалася як сакральний Центр Всесвіту. Всі громадяни зобов'язані були захищати свій поліс, а його духовний лідер (демагог) нерідко ставав воєнним вождем (стратегом). Належність до полісу визначає належність до світу, обумовлює цінність буття людини як такої. «Громадянство» стає головним достоїнством особистості, визначаючи усі інші чесноти: військова доблесть, розум, поміркованість, любов до слави і публічного визнання, змагальність (давнього. «агон»).

Усі громадяни полісу вважалися рівно обдарованими і такими що мають рівний доступ до влади: ідею справедливості виражав образ всесильної богині Діви, яка по відношенню до богів і людей відігравала роль вічного порядку речей, верховного закону долі, року, фатуму, звідти – фаталізм давньогрецької релігії, коли людина могла виявлятися цілком безсилою перед невблаганною долею і єдиними її гарантіями захисту (за умов, якщо боги виявляли суто «людські» вади – заздрість, мстивість, похоть і т. д.) були *герої* – проміжна ланка між богами та людьми, які ведуть свій родовід від когось з богів (наприклад, Геракл, Персей, Сарпедон – сини Зевса, Тесей – син Посейдона, Ахілл – Фетіди). Герої володіють унікальними дарами: силою, відвагою, творчими здібностями (Орфей, Прометей, Ахілл). Герої старшого покоління допомагають богам, очищаючи світ від страхітливих чудовиськ, а герої молодшого – беруть участь у війнах, наприклад в осаді Трої, стаючи персонажами героїчного епосу. Так, легендарні герої Гомера – Ахілл, Одисей, Гектор, Пенелопа, Андромаха – стали улюбленцями греків, «Іліаду» й «Одіссею» вивчають в усіх школах (гімназіях), а вчинки героїв ставали моральним зразком (недарма Платон писав, що Гомер викохав цю Елладу, а Достоевський вважав його «Христом античної цивілізації»). Питання про історичність Гомера («гомерівське питання») ще не розв'язане в бібліографії, але домінує гіпотеза про *реальність особи поета*.

Релігійне і повсякденне життя, спілкування, дозвілля, відправлення культових дій, розваги, побут – усе це влаштувалося у давньогрецьких полісах відповідно до міфологічних зразків. У містах зводилися храми – житла богів на землі, вхід у які віруючим був заборонений. Горизонтальна розташованість будівлі по чотирьох сторонах світу символізувала естетизовану статичність Космосу, а вертикальне іменувалося (фронтон, надземна частина, фундамент) – його троїсту структуру.

Трикутник на фронтоні нагадував про гору Олімп, з еллінським храмовим будівництвом пов'язана знаменита *ордерна система* організації колон. Відомо 3 ордери: *дорійський*, що втілював красу чоловічого тіла і використовувався, згідно трактату римського інженера Вітрувія I ст. до н.е. «Десять книг про архітектуру», в храмах Афіни, Ареса, Геракла та інших мужніх божеств; *іонічний*, що втілював жіночу красу (храми Гери та Артеміди), а також найпізніший та найрозкішніший – *корінфський*, що виражав дівочу граціозність і використовувався у храмах, зокрема, Афродіти. Статуя божества, що знаходилася у світлиці храму, у контексті ще не віджилого фетишизму сприймалася не як метафора, а як буквальне тимчасове земне вмістилище небожителя. Їх ритуальне омовіння та жертвоприношення здійснювали жреці.

Релігійна практика стародавнього грека складалася із колективних свят і обрядів. Будь-яке релігійне дійство не обходилося без триєдиної хореї – синтезу музики, співу і танцю, - покровителем якої був прекрасний володар муз Аполлон. Тріада хореї склала основу культової ритуалістики. Артистична атмосфера пронизувала атмосферу діонісійських свят: Малих Діонісій (грудень) Леней (січень), Антестерій (лютий), Великих Діонісій (березень) та

Осхофорій (жовтень). Свята супроводжувалися виконанням гімнів на честь Діоніса (дифірамбів) та інсценізованими виступами акторів і хору.

Головним загально-еллінським регіонально-державним святом були *Олімпійські ігри*, традиційною датою початку яких вважається 776 р. – спортивні змагання на честь бога Зевса в Олімпі, що проводилися 1 раз на 4 роки і служили основою давньогрецького літочислення (чотириріччя – «олімпіади»). Олімпійські ігри стали найвідомішим виявом традиції агону – змагання на честь богів. Програма свята складалася з двох частин: священнодійство (жертвоприношення Зевсу та іншим богам) та власне змагання (біг, боротьба, кінські ристалища та ін.). До останніх допускалися лише вільні греки, переважно аристократичного походження. Цікаво, що серед глядачів олімпіад для духовного життя грека важко переоцінити: ігри були символом загально-еллінської єдності, під час проведення свята заборонялося вести війни між полісами – державами, щоб не втрачати кращих спортсменів.

Кожні чотири роки – на третій рік після Олімпіад – справляли афінські Панафінеї. Влаштувалися танці, бенкети, нічні процесії. Афіняни простували до Акрополю, до Парфенону – храму Афін. Богині дарували пеплос (шаль) витканий наблизеними до знаті наймачками. Серед інших знаменитих давньогрецьких храмів слід назвати храм Посейдона та царя Ерентея (Ерехтейон) в Афінах, храм Зевса в Олімпії, храм Аполлона в Дельфах (Піфійон). Релігійний світ Стародавньої Греції пішов у минуле. Але його архетипи, виражені у численних формах культурного життя (спорті, літературі, архітектурі, політиці), продовжують визначати світовідчуття і спосіб цивілізованого існування людини Заходу, починаючи від цивілізації Стародавнього Риму.

Так, парадигма сакральної культури і вся релігія *Стародавнього Риму* тісно пов'язана із давньогрецькою релігією: вона розвивалася під її впливом, запозичуючи з неї міфологічні образи, канони сакрального мистецтва, культові обряди і навіть імена богів. Відтак, римські боги зазнали ототожнення з олімпійцями: Юпітер – Зевс, Юнона – Гера, Нептун – Посейдон, Венера – Афродіта, Діана – Артеміда, Марс – Арес, Меркурій – Гермес тощо. Водночас, незважаючи на донорську місію, яку відіграла антична Греція у духовному житті Стародавнього Риму, завойовницька римська культура у тому числі і релігія, характеризувалися високим ступенем самобутності, заснованій на творчому переосмисленні попередніх надбань. Невеличке селище землеробів і скотарів, яким був Рим у IV ст. до н.е. завойовує усю Італію, а відтак стає центром Ойкумени – «вічним містом».

Основою сакралізації свого статусу, що передаватиметься у спадок наступним епохам (згадаємо релігійні концепції «Константинополя – Другого Риму», «Москви – Третього Риму»), є не лише воєнна сила, але й досконала система законів, що стане основою середньовічного християнського і, надалі, новоєвропейського права. Ментальність стародавніх римлян, як вважав великий римський поет Гораций, відрізнялася набагато вищим ступенем прагматизму. Римська державність розквітає в епоху кризи полісної системи цінностей. Роль

демократизму ту була набагато нижчою, тому замість ідеалу рівності у вільному виявленні своїх здібностей маємо *ідеал сили та культ військової доблесті*, уособлений в імперському принципі «*honor virtus*» - лат. «честь і відвага». Римлянин був не громадянином полісу, прикрашеною зніженою розкішшю храмів і витонченим мистецтвом, а підданим Імперії – грандіозної соціальної машини, що існувала за рахунок функціонального погодження (лат. – «*Concordia*» - «згода») усіх її частинок. Не мікрокосм, не індивідуальне ціле, а окремих «елемент», завданням якого є розширення кордонів імперії: такий антропологічний зразок зробив римлянина раціональнішим за мрійливого грека, що не могло не позначитися на релігійній сфері.

Історичні корені парадигми культури Риму слід шукати не тільки в священній культурі еллінів, але й у культурі іншого загадкового народу – *етрусків* (у греків «тіррени», у римлян – «туски»). Етруски проживали на території Тасканії і були головами суперниками Риму в боротьбі за владу в Італії у VIII ст. до н.е. Важко сказати, чиї вірування – етрусків чи греків – були більш ранніми, можливо, мале місце взаємні запозичення. Так чи інакше, у VIII – VI ст. до н.е. відбувся процес об'єднання окремих давньогрецьких племен, які у VI ст. до н.е. повалили династію етрусських царів і встановили рабовласницьку Римську республіку. У цей період починають формуватися класичні засади давньоримської парадигми, яка склалася на основі *етрусських, давньогрецьких та власне давньоримських* уявлень, отже, можливо говорити про *комунікацію культур* на оригінальній місцевій основі.

Культура Стародавнього Риму пройшла у своєму розвитку кілька періодів відповідно до його історії:

– *архаїчний* (до I ст. до н.е.) – початок періоду пов'язаний з виникненням у стародавньому Римі літератури, що призвело, відповідно, до кодифікації провідних міфів, а кінець – з становленням полісної системи та громадянського ладу за моделлю республіки, коли творили такої визначні письменники, як Плавт, Теренцій, Цицерон, Лукрецій, Катулл у творчості яких зустрічаємо релігійні мотиви.

– *доба імперії*, що поділяється на 3 підперіоди: *епоха Августа, або доба принципату* (31 р. до н.е.–14 р. н.е.), позначена поетичною творчістю Вергілія, Горация та Овідія, історичною – Лівія); період I-II ст. н.е., коли в Римі зароджується *християнство*, а література переходить від «золотого віку» до «срібного» (сатира Ювенала, історія Тацита, літературна творчість Апулія Мадорського);

– *культура пізньої імперії III – VI ст. н.е.* коли під тиском зовнішніх (варварська навала) та внутрішніх (криза рабовласництва) причин духовне життя занепадає, нові релігійні потреби її підданих забезпечує християнство, а серед визначних письменників того часу, які зберегли для нас прадавні уявлення слід назвати історика Кассія Діона, автора 80-томного трактату «Римська історія», у якій міститься, зокрема, знаменитий міф про заснування «вічного міста». Як бачимо із самого початку свого виникнення давньоримська

бібліографія, як і давньогрецька, складає синкретичне ціле з міфологією, філософією, літературою, суспільним життям держави.

Синкретизм давньоримської релігійної культури визначає її політичний характер, тісний зв'язок з державною ідеологією Риму, що виявився у єдності *космогонічних, теогонічних та історичних мотивів* у житті суто міфологічних та історіографічних реалій (наприклад, у легендах про Ромула і Рима; про гусей, що врятували місто). Прагматизм римської ментальності визначив формальну конкретність релігійних уявлень, що регламентували будь які, навіть найдрібніші види діяльності (за рубку дров відповідала одна богиня, падіння зрублених дерев – друга тощо). Систему богів римського пантеону можна порівняти з муніципальними службовцями, які мають чіткій розподіл функціональних обов'язків.

За архаїчної доби складаються оригінальні засади релігій римлян, пізніше приховані під еллінськими запозиченнями. Архетипною першоосновою римських вірувань був *образ патріархальної родини, роду, який захищали душі померлих пращурів*. Звідти – розвинутий культ предків, чимось подібний до японського, - із суворим шануванням старших у родині, яке включало людину в нормативну систему родоплемінних зв'язків. Колективізм, який привносився завдяки спільному поклонінню статуям пращурів, склав базу для імперської моделі людини в Римі часів Августа. Крім померлих предків, охоронцями роду були герої (напр., сільський силач Геркулес), культ яких був дуже популярним серед простих людей. Римляни вклонялися геніям – духам, що опікали родичів. Кожен чоловік мав свого генія, а жінка – юнону: ці індивідуальні покровителі відповідали за репродуктивні сили, вдачу і розумові здібності людини. Свого генія – опікуна мав рід, селище, ціле місто.

З культом сімейного вогнища були пов'язані образи Вести, пінат і лар. Веста – богиня домашнього вогнища, втіленням якої був палаючий вогонь. Пінати – збірна назва надприродних істот, що охороняли добробут дому і родини. Пенати були пов'язані не з конкретним житлом, а з людьми, що у ньому проживали, тому при зміні місця проживання, пенати «переселялися» разом із родиною. Їх фігури зберігалися біля домашнього вогнища. На відміну від пенатів, лари охороняли конкретне місце: існували лари будинків, кварталів, навіть міста Рим.

З культом предків можна пов'язати шанування Манії, Лемури та Ман. Манія надсилала божевілля: колись їй в жертву приносили дітей, згодом – ляльок. Лемури - душі померлих (у «Фаусті» Гете саме лемури копали йому машину). Мони, на відміну від лемурів, - добрі духи, що охороняють гробниці. На поміни їм жертвували їжу і квіти. Саме з римлян розпочався звичай добирати парне число квітів для мертвих: підземні боги вподобали парні, боги живих – непарні числа.

З життям і смертю людини були пов'язані три Парки: Нона (народження, початок прядіння нитки), Декуна (розвиток, розмотування нитки) та Марта (смерть, обривання нитки). За плодючість живих істот відповідали парні божества Лібер і Лібера («вільний» і «воля»). Лібером часто називали Вакха.

Первісний землеробський спосіб стародавніх римлян привів до панування у той час свідомості тотального одухотворення і обоження сил природи, за якими вбачалася дія божественних чинників. Так, шанувалися лісовики (сільвани) – покровителі лісів, тварин і отар. Серед священних дерев особливі почесні надавалися дубу. Вірили, що в галях живуть козлоногі фавни і фавнеси, на честь яких святкували фауналії. Можливо, що тотемною твариною племен, що мешкали на річці Тібр, був вовн: про це свідчать спеціальні вовчі свята (лунеркалії) та зміст легенди про Ромула і Рема. Мірою урбанізації сільського побуту і становлення римської цивілізації складається розвинутий пантеон богів. Відомо кілька автентичних римських божеств, на які згодом накладалися елліністичні образи. Наприклад, першопочатково тріадою стали Марс, Квірін і Юпітер. Марс (лат. «mas», «maris» - чоловіча сила) – бог війни, у римлян – одне з найшанованіших божеств, батько засновників Риму Ромула і Рема, пращур усіх жителів «вічного міста», який захищав його особливим бронзовим щитом – Анцилієм. Свідчень про Квіріна небагато: Квірін (від сабінського міста «Quiris») – покровитель сабінців, бог народних зборів, «спис» свого роду «мирний Марс». Римляни іноді іменували себе «народом Квіріна». Що стосується Юпітера, то він – головний бог тріади (його відповідники: етрусський Тін, еллінський Зевс), син Сатурна (Кроноса) і Опс (Peї). В його імені присутній давньогрецький корінь «dyaus» – Juppiter от Despiter, DiavisPater, – що означає «день», «сяюче небо». Він – голова пантеону, верховний володар світу, покровитель римської державності і священної війни.

З плином часу римляни змінили вихідну тріаду богів, додали до Юпітера Юнону як втілення ідеальної дружини і матері та Мінерву – покровительку мистецтв і ремесел, уособлення духовної сили і думки. Виключно самобутнім римським божеством був знаменитий дволикий Янус (лат. «janua» -«двері») – божество дверей і входів, покровитель «врат неба», який відповідає за рух сонця від світанку до заходу і одночасно – божество минулого і майбутнього, яке рухає циклічний час. Філософізація образу Януса в пізніші часи перетворила його в символ початку і кінця, дня і ночі, вічного порядку Всесвіту («Фасти» Овідія) [2, с. 224-225].

Для формування громадської свідомості доблесних римлян велике значення мала сакралізація моральних чеснот, яким навіть споруджувалися храми: наприклад, храм Конкордії (Злагоди) сер. IVст. до н.е., храм Лібери (Свободи) сер. III ст. до н.е. тощо. Як бачимо, давньогрецькій релігії був притаманний оригінальний варіант архетипного про «обраність», виражений в уявленнях про сувору мужність римлян. Справі їх виконання служили численні тексти – від перших римських законів («Закони XII таблиць» 451-450 пр. до н.е.) й сакральних гімнів – до палких промов Цицерона й Катона. Основу громадянського становлення особистості служило ознайомлення – в контексті релігійної освіти – із сакральною історією Риму, насамперед із знаменитим міфом про заснування «вічного міста».

Склався сакральний хронотоп Стародавнього Риму. І якщо уявлення про трьох'ярусну структуру цілком нагадують еллінські, то уявлення про час дещо

змінюються: при збереженні циклічності у повтореннях свят, перебіг суспільної історії набуває в очах римлян поступово – прогресивного, лінійного характеру. В релігійних уявленнях з'являється есхатологічний міф про кінець Риму, буття якого обмежене «містичним числом» років, нібито явлених Ромулу. Після встановлення Августом імперії апокаліптичні умонастрої були розсіяні: Августа вважали другим засновником міста, що відтоді набуває титулу «вічне» («urbscuterna»).

Вимоги універсальної держави – Orbis Terrarum («Земне коло») – вимагали посиленого будівництва храмів. Зводиться велика кількість однотипних уніфікованих споруд в етрусському та еллінському стилях з італійськими рисами. Найбільший інтерес викликає толос – круглий храм, що у плані нагадує вогнище. На схилах Па латинського пагорбу було збудовано талос, присвячений Весті, де всередині, як і в «храмах вогню» в зороастриції, палав вічний вогонь. У центрі столиці, на Римському Форумі, існував також прямокутний храм Януса з 2 брамами, що відкривався з початком війни (зважаючи на войовничість римлян, врата храму закривалися лише 7 разів). Нарешті, найбільш відомий давньоримський храм – «храм усіх богів», Пантеон, зведений у 27 р. до н.е. Він зберігся до наших днів у реставрації II ст. н.е. Споруда являла собою купольну ротонду (символ небесної сфери), у нішах якої знаходилися статуї богів: Аполлона, Діани, Меркурія, Венери, Юпітера, Сатурна та інших.

З плином часу у Римі набули популярності містеріальні східні культури (наприклад, Ізиди), у яких брали участь музики і танцюристи. Крім того, надзвичайно важливими залишалися прадавні аграрні обряди, виконання яких передувало будь якому виду сільськогосподарських робіт: наприклад, перед сіянням проса чашу вина дарували Юпітеру, перед жатвою у жертву тій же Церері віддавали свиню тощо. Свят було безліч, і вони поділялися на офіційні і сімейні, міські і сільські, загальнодержавні і помісні. Саме від стародавніх римлян світ успадкував традицію святкування Нового року 1 січня: у цей день посадові особи держави приносили жертву Юпітеру Капітолійському і навіть дарували одне одному гроші. З 249 р. до н.е. кожні 100 років у Римі проводилося важливе релігійно-ідеологічне свято – *Терентинські ігри*, присвячені ювілею Рима, коли в жертву підземним богам приносилися чорні бик і корова, і в цирку влаштовувалися кінні змагання. Державні святкування, у формі грандіозних масових видовищ, покликаних продемонструвати державну велич, дедалі множилися. У I ст. до н.е. ігри присвячені воєнним тріумфам, здобули офіційний статус. Кривавої абсурдності масові видовища досягли в улюбленій розвазі римлян – гладіаторських боях – ритуальних битвах воїнів з мечами («gladius»-«меч»).

Гладіаторські бої мали релігійно-обрядове походження і первинно називалися бустуарії («bustum» - «поховальне вогнище»), являючи собою жертвоприношення над могилою заслуженого воїна. Перші бої були влаштовані на м'ясному ринку синами померлого Луція Юлія Брута у 264 р. до н.е.. З плином часу гладіаторські ігри позбавилися свого поховального значення

та увійшли в програму багатьох державних свят. Кількість бійців (головним чином, з військовополонених і приречених до страти злочинців) шалено зростала, втрати людей і грошові втрати були величезними. Коли кількість глядачів не вміщували ринки, будували амфітеатри, серед них найбільш відомим став амфітеатр Флавіїв 70-х рр. н.е., кам'яний Колізей (Колоссеум), що вміщував до 80 тис. глядачів (!). Культова практика Стародавнього Риму, яку підтримувала ідеологія «соціальної мегамашини», зрештою, виснажила матеріальні і духовні ресурси країни. Симптомом кризи імперії стало тяжіння до *східної езотерики*, а суттю кризи – *незахищеність «маленької людини»*, гідність і свободу якої вперше ствердило феномен християнства – продукт римської імперії.

Отож, міфи, архетипи, комунікативні практики, оприявлені у стародавні часи в численних формах культурного життя (літературі, скульптурі, архітектурі, спорті, політиці, громадському житті), до сьогодні визначають світовідчуття і спосіб цивілізованого існування людини Заходу, виявляються на різних рівнях соціальної комунікації та у різних видах інфомедійної продукції.

? Питання для самоконтролю

1. У чому виражаються архетипічні особливості культур стародавніх цивілізацій?
2. Якими є характерні риси стародавніх міфологічних культур?
3. Як архетипи стародавніх цивілізацій виявляються у сучасних культурах Сходу і Заходу?
4. Розкрийте проблему єдності та багатоманітності стародавніх міфів, їх спільні та відмінні риси.
5. Охарактеризуйте вияви міфу у сучасній галузі медіа, кіно та реклами.
6. Охарактеризуйте образ-поняття «маат» в культурі Стародавнього Єгипту та його втілення в символіці піраміди.
7. Якими є характерні риси стародавніх міфологічних культур Шумеру, Аккаду, Вавилонії, що у них спільного та відмінного?
8. Як архетипи Месопотамії передаються у спадок біблійній традиції?
9. Розкрийте основи полісної системи цінностей в античній парадигмі.
10. Що означає поняття «калокагатія» в давньогрецькому ідеалі людини?
11. Що означає римське поняття «віртус» у релігійних, імператорських та бойових практиках?

Практичні завдання

- 1) Підготуйте презентацію про один із видів стародавнього або античного мистецтва, про один із його періодів або діячів.
- 2) Знайдіть у сучасних мас-медіа матеріали (інформаційні, рекламні, у графічному оформленні друкованої продукції), присвячені або такі, що використовують елементи міфологічної культури, мистецтва античності (визначити жанрово-тематичні та стилістичні особливості матеріалів, їх функції).

3) Використайте крилаті вислови, символи-архетипи чи візуальні образи давньогрецької міфології у власних інформаційних матеріалах (наприклад, заголовках), використовуючи інформацію з додатку А.



Використана література

1. Азимов А. Египтяне: От древней цивилизации до наших дней. Москва : Центрполиграф, 2004. 283 с.
2. Більченко Є. Віртуальна реальність: смерть чи переховування Бога. *Наукові записки Національного університету Острозька академія. Сер.: Філософія*. 2013. Випуск 13. С. 89-95.
3. Вайнтруб И. Священные лики цивилизаций. Киев : Техника, 2001. 512 с.
4. Древние цивилизации / С.С. Аверинцев, В.П. Алексеев, В.Г. Ардзинба и др.: Под общ. ред. Г.М Бонгард–Левина. Москва : Мысль, 1989. 479 с.
5. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання : пер. з нім., фр., англ. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
6. Кереньи К. Трикстер и древнегреческая мифология / [пер. с англ. А. Тавровский, В. Кирющенко]. URL : <http://ecdejavu.ru/t-2/Trickster-3.html>
7. Кислюк К. В., Кучер О. М. Релігієзнавство : підручник. Київ : Кондор, 2004. 646 с.
8. Крижанівський О.П. Історія Стародавнього Сходу. Київ : Либідь, 2002. 590 с.
9. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / за ред. проф. М. М. Заковича. Київ : Знання, 2004. 567 с.
10. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: миф, архетип, бессознательное; [пер. с англ. А.П. Хомик]. Киев : «София», Ltd., 1997. 336 с.
11. Олифант М. Древние цивилизации: история мира от первых охотников-собирателей до расцвета Древней Греции; [перевод с англ. Т.В. Бердикова]. Москва : Слово, 1994. 78 с.
12. Шапошников А.К. Древнеегипетская книга мертвых : Слово, Устремленное к Свету / [Сост., пер., предисл. и коммент. А.К. Шапошникова; Поэт. пер. И. Евсы]. Москва : ЭКСМО-пресс, 2002. 429 с.
13. Шевнюк О. Л. Культурологія. Київ: Знання, 2004. 353 с.
14. Шильман М. Трикстер, Герой, его Тень и ее заслуги. URL : <http://abuss.narod.ru/texthtml/trickster.htm>
15. Bartle R. Designing Virtual Worlds. N.-Y. : New Riders Games, 2003. 741 p.

ТЕМА 3

Середньовічна культурна парадигма та її репрезентації в соціальних комунікаціях

Мета: виявити світоглядні, історичні, релігійні та комунікативні особливості культури Середньовіччя на основі компаративного аналізу західної та східної моделей крізь призму репрезентації середньовічних архетипів у сучасному медіа-дискурсі та культурі.

План

1. Світоглядні риси, релігійно-історичні центри та комунікативні репрезентації ранньої середньовічної культури. Феномен «Каролінгського Відродження».
2. Світоглядні, стилістичні та комунікативні аспекти розквіту зрілого західноєвропейського Середньовіччя.
3. Візантійська інтелектуальна культура на перехресті Сходу і Заходу.
4. Релігія і культура у вимірах постсучасності: медіація, комунікація, кореляція, діалог.



Основні терміни та поняття: теоцентризм, креаціонізм, теоцентризм, персоналізм, традиціоналізм, Абсолют, сакральне, цезаропапізм, папоцезаризм, готика, романіка, апологетика, патристика, схоластика, секуляризація, куртуазність, лицарська культура, університет, ваганти, трубадури, мінезингери, книгодрукування, візантизм, імперія.

1. Світоглядні риси, релігійно-історичні центри та комунікативні репрезентації середньовічної культури. Феномен «Каролінгського Відродження»

Середньовічна культура як комплексний поліфонічний феномен охоплює майже тисячолітній період цивілізаційної історії *приблизно з V ст. (розвал Західної Римської імперії під ударами варварів у 476 р.) по XV ст. н.е. (завоювання Східної Римської імперії, в історіографії – Візантії, у 1453 р. османською навалою).*

За ці століття середньовічна парадигма культури створила особливий тип світоглядної диспозиції, характерними рисами якої стали: *креаціонізм, теоцентризм, телеологізм, персоналізм, спіритуалізм, традиціоналізм, теодіцея, теократія.* Звісно, що стигматизація Середньовіччя як «темних віків» в історіографії Ренесансу та, пізніше, марксизму нині потребує радикальної деконструкції. Усвідомлення величезного духовного й комунікативного потенціалу Середньовіччя не виключає ні феномену Хрестових походів, ні церковного обскурантизму, ні полювання на відьом, ні утвореної на зорі Ренесансу як субкультури у межах масового середньовічного

світовідчуття карального органу Священної Інквізиції з його масовими репресіями.

Культурна парадигма Середньовіччя – це насамперед специфічний комунікативний хронотоп, який відкрив світові *індивідуальність – самоцінного суб'єкта у якості автономної духовної одиниці* – поза гендерними, соціальними, класовими, становими, етнічними, полісними, родоплемінними та іншими зв'язками і параметрами особистого буття, окрім божественних, що і дозволило М. Гайдеггеру у «Листі про гуманізм» виділити специфічний *середньовічний екзистенційний гуманізм* як модель людяності до настання класичного ренесансного гуманізму як ідеології перебування людини в центрі Всесвіту.

Спробуємо розглянути *домінуючі ідеї культурної парадигми Середньовіччя* докладніше, щоб усвідомити її *основні етапи розвитку*. Що стосується *центрів* середньовічної культури, то ними стали не лише Рим (західна модель) та Константинополь (східна модель), але й нехристиянські осередки Сходу: свій середньовічний етап пройшли індійська, китайська, японська, арабо-мусульманська та інші культурні системи.

Креаціонізм означає творення світу Богом з нічого, що з точки зору сучасної теорії комунікації означає так звану «нульову фонему» (А. Бадью, Р. Барт, Р. Якобсон) – місце перетину парадигми часу та синтагми простору, відоме як *«абсолютно Інше», «сакральне» (М. Еліаде), або «прірва безмісцевості»,* – порожнеча, з якої розпочинається відновлення суб'єктності Бога (богоподібної людини) шляхом сходження останньої в абсолютне Ніщо, в так зване «Реальне Реального» (Ж. Лакан) – зяяння, пустелю, вакуум, розрив ідентифікації, переривання ланцюгу панівних символічних означників в інформаційному полі (в християнстві такою «нульовою точкою» є кенозис – добровільне сходження Бога в останню стадію людської вразливості, розп'яття як вищий акт сакрального екзистенційного абсурду у розумінні останнього як порушення інерції тотальності античної логіки сили у Квінта Тертуліана: «Вірую, тому що абсурдно»).

Теоцентризм – перебування Бога в центрі Всесвіту – світобачення, яке суттєво відрізнялося від античної гармонії сфер з горою Олімп як просторовою віссю світу (організованого у вигляді структури з концентричних кіл за принципом «матрьошки»). Якщо грецькі та римські антропоморфні боги були іманентною частиною гармонійного, пропорційного, симетричного та погодженого у своїх системних складових тотального космосу, де час був циклічним, а простір замкнутим, перетворюючи комунікацію на процес репресивного тиску логічного доказу й авторитету вчителя на учня, то в Середньовіччі трансцендентний Бог (Абсолют) виноситься за межі Всесвіту, так що шлях до нього суб'єкта становить *вертикальну внутрішню парадигмальну метафоричну вісь (діахронію)*, динаміка якої сприяла формуванню у європейському середньовіччі *драматичного апокаліптичного почуття часу* (Аврелій Августин, П'єр Абеляр, Фома Аквінський) як основу модерних методологічних векторів: еволюціонізму, історизму, прогресивізму –

тлумачення наративу поступальної цілеспрямованої лінійної історії як «педагогічного» процесу сходження людини і людства до спасіння шляхом морального удосконалення суспільства та уподібнення його земного ладу божественному порядку.

Г. Лейбніцу належить термін «*теодицея*», який стосовно Середньовіччя означає «*виправдання Бога*». Питання теодицеї були однаково актуальними і для християнського, і для мусульманського середньовіччя, пов'язаних спільною біблійною спадщиною. Як поєднати всемогутність Бога, що піклується про вибір і долю людей, з його всеблагістю, адже, якщо Бог – всемогутній, Він відповідає також і за зло, отже, не є всеблагим. Якщо ж Він – всеблагий, то зло, як у зороастризмі, становить автономну незалежну силу, паралельну щодо божественного добра, яка існує поза його волею, і це робить Бога не всемогутнім, розширюючи сектор людської свободи вибору. Так само питанням теодицеї є проблема, як поєднати уявлення про всеблагість Бога з тим, що коїться земна несправедливість, відповідно до якої поганим людям живеться добре, а добрим – погано? Християнська теократія завдяки тривалим церковним суперечкам обрала серединний варіант вирішення питання про теодицею, допустивши, що Бог як всемогутня і одночасно всеблага істота з власної волі допускає зло, щоб надати людині можливість вільного вибору.

Мораль, отже, в персоналізмі стала *внутрішньою інтеріорною характеристикою – моральністю*, вільним етосом, категоричним імперативом, що означає особисте сакральне зусилля свободи – свідомого підкорення Творцю як вияву суб'єктності. У межах церкви як зібрання вільних суб'єктів теократія означає *соборноправність* – вираження цілого через частку та частки через цілого в гармонії мікро-та макрокосмосу, коли людство говорить через людину, а людина через людство, коли індивідуальна парадигма «Я» доповнюється колективною синтагмою «Ми» без шкоди для обох із них: і для індивідуальності, і для соціальності, і для духовної свободи серця, і для суспільного детермінізму, і для Закону і для *Благодаті як Над-Закону*.

Зазначені риси стосуються здебільшого християнського Середньовіччя, що знаменувало кінець язичницької античності і початок нової епохи відкриття *незалежного суб'єкта modernity – епохи, що рівною мірою охопила християнський Схід (візантійську традицію) та християнський Захід (романо-германську культуру)*.

Оскільки схизма (великий розкол) між східною та західною версіями середньовічного християнства відбувся остаточно лише в XII столітті, протягом тривалого часу романо-германський ландшафт з центром у Римі та візантійський гештальт, до складу якого входила також і Руська земля, зберігали відносну єдність, засновану на принципах соборності, демократизму та месіанства, притаманних для ранньої моделі християнської універсалістичної комунікації, яскравими виразниками якої були Кирило та Мефодій як носії євангельського наративу. Мірою розходження в силу мовних, догматичних, владних та цивілізаційних причин православ'я та католицизму, світу

візантійських та англосаксонських культурно-історичних традицій, визначилися дві релігійно-політичні-моделі *двох центрів християнства*:

– *цезаропанізм (східна модель)* – домінанта світської влади над церковною, внаслідок якої імператор визначався як епістимонарх – керівник церковного вчення, що провокувало в православ'ї численні ересі;

– *папоцезаризм (західна модель)* – жорстка лінійна централізована ієрархія влади з Папою Римським на чолі, догмат про непогрішимість якого виключав будь-які розходження і встановлював домінанту церкви над напівграмотними варварськими королівствами;

Таким чином, *середньовічний тип мислення як релігійно-філософська модель комунікації*, засадничим принципом якої став універсалізм, – усвідомлення духовних зв'язків між людьми і народами, – попри історіографічну номінацію «темні віки» навряд чи можна назвати несприятливим періодом для розвитку культури. Саме в цей період відбувалося народження нової європейської парадигми, яка черпала свої початки з античної спадщини, культури варварів і раннього християнства.

Моделі комунікації у Західній Європі та Візантійській імперії мають багато схожого, наступна схема на рисунку 2 демонструє найуживаніші жанри комунікації та їх найвидатніших представників.

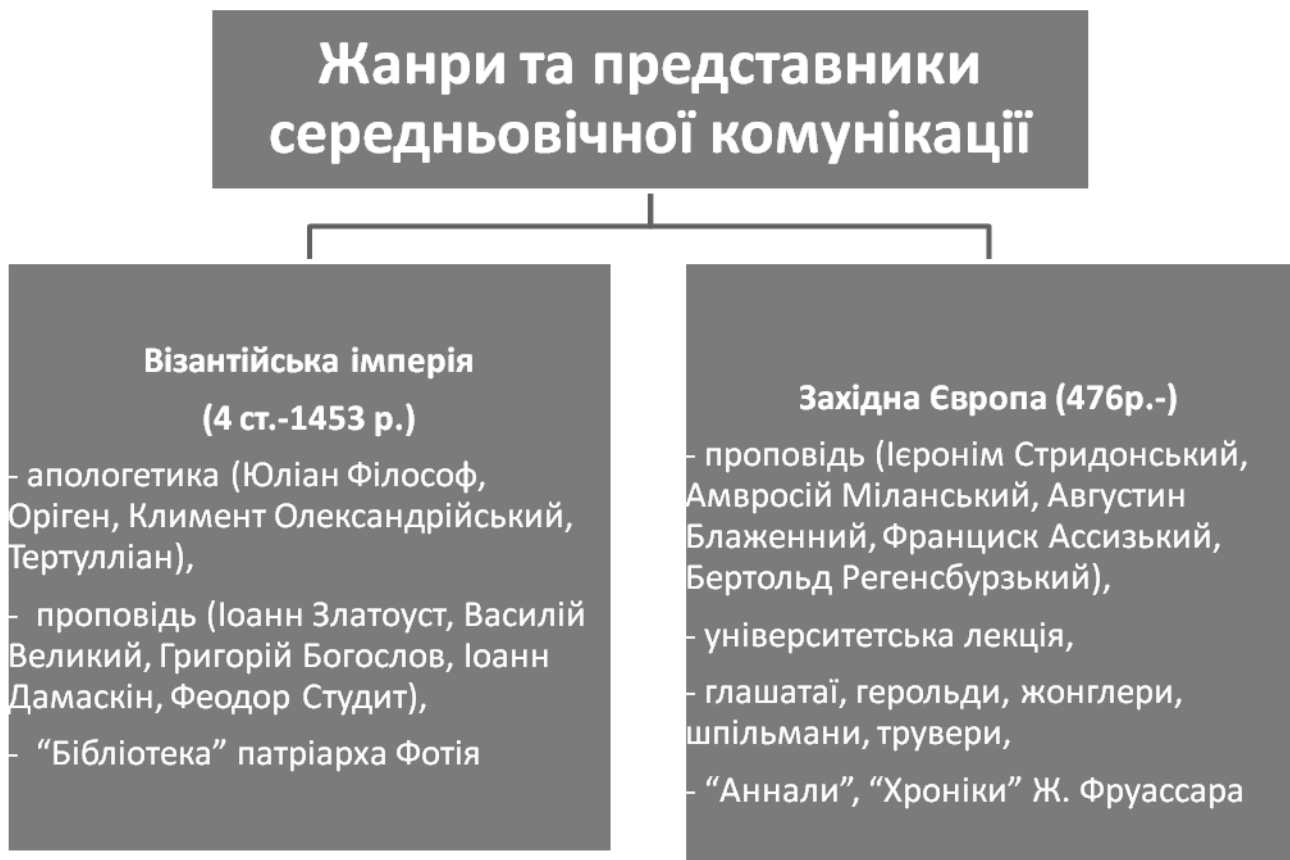


Рис. 2 – Жанри та представники комунікації доби Середньовіччя

Перші результати такої взаємодії стали відчутними в період «Каролінгського відродження» – піднесення культури у франкському

королівстві за часів правління Карла Великого і його найближчих наступників (VIII-IX ст.). Це був перший в історії середньовічної Європи вияв глибокого інтересу до античної культури і освіти.

У той же час Карл Великий, пам'ятаючи про своє варварське коріння, наказав збирати німецькі пам'ятки фольклорної давнини і цікавився стародавніми франкськими піснями, що створило неповторний епічний та поетичний образ культури, де був створений перший інтелектуальний гурток з вивчення грецької та римської філософської думки. За допомогою членів академії при центрах єпископств було засновано школи, де готували освічених людей для управління державою. Було також видано указ про обов'язкове навчання всіх дітей вільних людей, організацією цих шкіл і написання для них перших підручників. На основі цих шкіл згодом виникли середньовічні університети з відповідними напрямками: богословським, юридичним, медичним, артистичним.

Період Каролінгського відродження відзначився кодифікацією подій у літописній традиції, переписом античних рукописів, розвитком бібліотечної справи та монументальної культової та світської архітектури: було побудовано більше 300 палаців, соборів, церков і монастирів. Утім, даний період культурного злету виявився нетривалим, але завдяки йому були збережені унікальні тексти античної спадщини і закладені основи для розквіту в майбутньому зрілої середньовічної європейської культури.

2. Світоглядні, стилістичні та комунікативні аспекти розквіту зрілого західноєвропейського Середньовіччя

У період зрілого західноєвропейського Середньовіччя (XI-XIV ст.) сформувалися культурні центри, що відображено на рисунку 3.



Рис. 3 – Центри західної середньовічної культури

Монастирський спосіб життя, з якого розпочалося зріле Середньовіччя, створив сприятливі світоглядні передумови для поширення релігійної філософії у вигляді теологічного раціоналізму в християнській догматиці, де

центральною стала проблема взаємозв'язку Бога, Всесвіту і людини: метафізика, космологія, антропологія.

Найгостріші дискусії між середньовічними мислителями викликали питання, як співвідносяться віра і розум, як співвідносити релігійні догмати з висновками логічного мислення. Раціональність – одна з характерних рис саме західної версії середньовічної культурної парадигми, де зростанню інтересу до знань сприяло те, що за посередництва арабів європейські інтелектуали ближче познайомилися з творами великих мислителів античності, особливо Платона, Аристотеля, Плотіна та Прокла. Найбільший вплив на західноєвропейську науку справили ідеї Аристотеля про Форму Форм, універсалії (імена) та творчість як активну діяльність суб'єкта, що співвідносилися з концепціями Єдиногобожжя, креаціонізмом, телеологією та вродженими ідеями в онтологічному доведенні буття Бога.

На основі метафізики Аристотеля середньовічні вчені перейшли від апології віри та обґрунтування її основ (*апологетика, патристика*) до умоглядних міркувань (*схоластики*), у межах яких було розроблено метод логічного мислення і пізнання. Цей метод пізнання світу породив феномен школи як прообразу університету. Схоласт виходив з того, що віру і знання, одкровення і розум можна не лише примирити, а й навчити допомагати один одному за принципом первинного та вторинного начал. Схоласти вчили, що пізнавати релігійну істину потрібно так, щоб розум не відступався від букви Святого Письма, але інерція логічного ланцюжка доказів призвела до неминучого парадоксу між буквою та смислом, що сприяло розвитку екзегетики – символічного тлумачення Біблії. Щоб релігійний раціоналізм не перетворився на атеїстичний, а розум не витіснив віри, набувши самостійного значення (як попереджав Б. Клервоський щодо праць магістра мистецтв П. Абеляра), схоласти багато уваги приділяли техніці роздумів; в античних вчених вони запозичили *силогізм* – особливий умовивід, за допомогою якого на основі декількох суджень виводиться нове, наприклад: людина всього не знає; богослов – людина; отже, богослов не може знати всього. Традиціоналізм у схоластиці набув апогею: схоласти називали себе карликами, що стоять на плечах гігантів, тобто на плечах античних мислителів, а тому вони бачать далі, ніж їх попередники, з іншого боку, культ патристичної традиції від перших століть н.е. залишався незмінним ядром святоотецької літератури з безліччю анонімних та потім авторських коментувань. Тому не можна вважати схоластичну бібліографічну систематизаторську роботу непродуктивною: саме на її основі формувалася типова людина Європи – Фауст, що пізнає світ.

Поступово у *схоластиці* виділилися три основних напрямки, які вели між собою гострі суперечки щодо універсалій – загальних понять (Бог, природа, суспільство, людина): прибічники Платона, реалісти, стверджували, що універсалії існували довічно, перебуваючи в Божому розумі. поєднуючись з матерією, що вони втілюються в речах світу і породжують самі речі. Друга група – перипатетики, номіналісти – утверджувала, що універсалії є продуктом розумової діяльності людини, яка пізнає окремі речі, шляхом аналізу виділяючи

в них щось спільне, що об'єднується в загальному понятті. Номіналісти були більш схильні до матеріалізму, а реалісти – до ідеалізму. Третя група схоластів - концептуалізм - займала проміжне положення між реалізмом та номіналізмом: вони стверджували, що будь-яка річ несе в собі загальні поняття, яке є формою, що шляхом еманации вноситься в матерію.

Дискусії вимагали систематизації знань, що і здійснив *Фома Аквінський* (1225-1274 рр.), який народився в знатній італійській родині, виховувався в знаменитому монастирі Святого Бенедикта, навчався в неаполітанському університеті, Парижі та Кельні. Сім'я підтримувала його прагнення стати ченцем, але, всупереч волі родини, Фома вирішив стати членом жебрацького і вкрай аскетичного ордену Святого Домініка. Смирність Фоми призвела до його конфліктів зі спудеями, які дали йому образливе прізвисько «тупий бик» за ясність і простоту суджень, якими не відрізнялися, наприклад, поетичні та артистичні виступи народного улюбленця поета і філософа П. Абеляра – чоловіка найкрасивішої тоді дівчини у Парижі Елоїзи Фульбер з вельми трагічною долею. Але головна праця Аквіната «Сума богослов'я» об'єднала всі тодішні уявлення про Бога і людину. Кожен розділ твору містить обговорення ключової на той час проблеми філософської думки, її спростування і викладення того висновку, що автор вважає правильним. Розроблене великим автором та компілятором католицьке вчення стало згодом для церкви офіційним дискурсом, оскільки містило кілька доказів існування Абсолюту.

Окрім схоластики, в середні віки існував інший напрямок, він вів з нею запеклу полеміку. Цей напрямок характеризується глибинно містичним відкиданням потреби логічного доведення основ віри. *Містики* (від Григорія Палами до Симеона Нового Богослова) вважали, що основи віри пізнаються молитвами і благочестивими роздумами, без допомоги, як вони говорили, язичницької науки, тобто вони стверджували перевагу інтуїтивного почуття над розумом. Вони вважали, що тільки в думках, відірваних від емпіричної дійсності, людина може спілкуватися з сакральним шляхом особистого морального зусилля. З цього робився висновок, що людині потрібно вести добродійне життя і боротися проти гріха (ісихазм та ригоризм стали основами християнської містичної культури, яка особливого поширення набула на Сході). Чергова криза середньовічної культури в XIV-XV століттях сприяла активному поширенню містицизму від Греції до Голландії, світські осередки якого нагадували суворі чернечі ордени.

Діалог раціоналізму та містицизму як основа інтелектуальної культури Середньовіччя на перехресті віри та розуму, синтагми та парадигми, сприяв розвиткові педагогіки, центрами якої стали школи та університети, хоча освічених людей в середні віки було відносно небагато. Якщо у ранньому середньовіччі освічені люди жили в основному в монастирях, то підйом Європи, що розпочався в X ст., спровокував вихід освіти за монастирські стіни і початок *секуляризації*, яка пізніше М. Вебером буде названа модерним «розчаклуванням світу» на базі розвитку міської культури, провідниками якої стали магістри вільних мистецтв, ваганти, поети.

У зрілій середньовічній Європі можна виділити *три рівні шкіл*: нижчі школи існували при церквах, даючи елементарні знання учням, які бажають присвятити себе служінню. Тут вивчали латинську мову, якою велося богослужіння, молитви і сам порядок богослужіння. Середні школи часто утворювалися у резиденції єпископів: у них вивчали основам семи вільних наук: учні досліджували граматику, логіку, риторіку, геометрію арифметику, астрономію, музику. Перші три дисципліни складали *тривіум*, чотири останні – *квадривіум*, а разом вони утворювали підготовче відділення «семи вільних мистецтв» як прообраз майбутніх педагогічних інститутів, що готували не вчених, а викладачів базових світських предметів (магістрів).

Починаючи з XI ст. в Західній Європі зароджувалися вищі школи, які згодом називали «університетами» (від лат. universitas - сукупність). Така назва походить від того, що перші університети були громадами, які об'єднували вчителів і учнів *alma mater* (університет набув латинської метафоричної назви – «ласкава мати»). Такі об'єднання мали свої чіткі правила поведінки, свою структуру і претендували на незалежність від влади міста, в якому вони розташовувалися, характеризуючись високим ступенем *вільнодумства і демократизму*. Перші такі об'єднання виникли в італійських містах (зокрема, в Болоньї), де вивчали медицину і римське право.

Протягом пізнього Середньовіччя кількість університетів неухильно зростала. Найвідомішими були Паризький (Сорбонна), Оксфордський, Краківський і Кембриджський, а у 1500 р. в Європі налічувалося вже 65 університетів. Ідеальним зразком для університетів Європи став паризький університет. Він виник ще в першій половині дванадцятого століття й існував як «вільна школа», маючи видані французькими королями спеціальні права. В університеті було чотири факультети: *артистичний (підготовчий, на якому вивчалися сім вільних мистецтв)*, *медичний, юридичний, богословський (філософський)*. Викладання в університетах велося латинською мовою. Це давало можливість студентам почати навчання в одному, а закінчувати в іншому університеті. Показово, що чіткого терміну навчання в університетах не було, і тому деякі студенти вчилися досить довго. Студентів, які подорожували з одного університету в інший, називали *вагантами* (бродягами), вони і склали основу майбутньої антиклерикальної карнавальної богемної субкультури. Головними формами навчання були лекції та диспути між професорами, що свідчить про високий ступінь свободи слова в університетах, легітимований муніципалітетом міст. Університети сприяли розвитку не лише схоластики, але й лицарської та міської культури, що разом з готичним мистецтвом стала ключовою рисою зрілого Середньовіччя.

Лицарство, подібно до інших верств феодального суспільства, створило власну культуру, яка остаточно сформувалася в XIII ст. Це була складна система ритуалів, звичаїв, манер, дворянської ввічливості (куртуазності), що включала в себе вишукану багатоманітність світських, придворних, збройних розваг. Крім того, вона залишила лицарську поезію про кохання, лицарські романи, які значною мірою доповнили середньовічний героїчний епос та

специфічну модель гендерного спілкування – *Fin Amor* – «тонку любов», яка передбачала преклоніння лицаря перед Прекрасною Дамою – найчастіше недосяжним ідеалом (наприклад, дружиною сюзерена), образ якої носив характер уявного сценарію та характеризувався непроникною символічною ідентичністю.

Прорив травматичної реальності в ідеальні фантазмічні стосунки лицарської любові неминуче призводив до смерті закоханих: таким є психоаналіз онтологічної істини любові в Середньовіччі, де спіритуалізм домінував над емпіричною дійсністю, а зразком кохання до Прекрасної Дами слугував культ Діви Марії. Прекрасна Дама наділялася фактично божественними рисами і була недосяжною, а зачарування ідеальним двійником як об'єктом бажання вводить закоханих в уявну екстатичну піднесену комунікацію (Ж. Лакан, М. Долар, А. Зупанчич), самодостатня насолода якої якраз і полягає у нездійсненності бажання.

У лицарських романах домінували дві основні теми: *куртуазна любов і лицарська вірність*. Ці теми є основними у відомих віршованих романах Кретьєна де Труа, написаних в 1160-1190 рр.: «Ланселот» та «Персеваль». «Персеваль» започаткував цикл романів про пошуки Святого Граалю - Чаші, якою користувався Христос на Таємній вечері, в яку Йосип з Ариматеї зібрав кров з Христової рани, нанесеної римським воїном.

Але найвідоміший лицарський роман – це розповідь про високу любов і трагічну смерть Трістана та Ізольди, – яка демонструє вторгнення смерті як Реального в уявний досвід «високих» відносин, що можуть реалізуватися лише через двійника. Трістан був відданим васалом короля Марка, відважним воїном, мисливцем, поетом і знав багато мов, а також був музикантом і добрим, щедрим лицарем. Король Марк вирішив одружитися на заморській красуні Ізольді і відправив за нею свого вірного васала. На зворотному шляху, на кораблі, Трістан та Ізольда випадково випили напій кохання (мотив чар) і полюбили одне одного. Король хотів їх стратити, але Трістан вирішив піти у вигнання. Там він був смертельно поранений. Останнім його бажанням було побачити Ізольду, і він відправив за нею корабля. Якщо вона буде на кораблі, то вітрила на ньому повинні бути білими. Однак, коли корабель з Ізольдою повертався, то на ньому забули змінити вітрила. Трістан, побачивши інший колір, помер з горя, не дочекавшись зустрічі. Ізольда. Остання тікає на берег, побачивши бездиханне тіло Трістана, і також замертво падає. Вважається, що «Дон Кіхот» М. де Сервантеса став пародією на фантазми лицарської любові, а трагедія «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра – ренесансним порушенням закону недосяжності у тонких почуттях, де реальність, знов-таки, приносить геніальну смерть героїв.

Важливою складовою лицарської культури була *куртуазна (лицарська) поезія*, яка була властива тільки періоду Середніх віків з XI по XIII ст. Свого розквіту куртуазна поезія досягла у творчості трубадурів. Трубадурами називали світських поетів, які походили з різних верств суспільства, головною темою її творів була куртуазна любов. Трубадури з'явилися на півдні Франції в

Провансі, де вперше в Європі сформувалася літературна мова. Поезія трубадурів була обов'язково пісенною. Її виконували під акомпанемент музичних інструментів самі трубадури або найняті мандрівні співці-жонглери. Нам відомі майже всі автори поезії трубадурів. Серед них були і жінки, зокрема Елеонора Аквітанська. А пісні П. Абеляра – відомого на той час богослова-раціоналіста своїй коханій Елоїзі, зважаючи ще й на дійсну красу обох героїв, принесли йому навіть крах церковної кар'єри та особисту драму. В кінці XIII ст. з підкоренням Провансу французькими королями і за підтримки католицької церкви багата культура регіону разом з поетикою була знищена.

Поряд з поезією трубадурів в німецьких землях розвивалася власна традиція любовної поезії – *мінезанг*, – що означає «любовна пісня». Мінезингери, спираючись на народні пісні, поряд з оспівуванням високої любові» велику увагу приділяють опису природи. Особливо навесні. Найвидатнішим співцем вважається поет Вальтер фон дер Фогельвейде. Основою лицарської культури був також кодекс лицарської поведінки, заснований на гідності та честі. Згідно з тим неписаним зібранням моральних правил, лицар повинен був бути безмежно відданим Богу, вірно служити своєму сеньйору, кохати прекрасну даму, займатися роботою із священниками і знедоленими, незмінно дотримувався всіх обов'язків і клятв. Однак реальне життя значно відрізнялося від ідеалу. На неблагородних і простолюдинів лицарі дивилися зневажливо, використовуючи будь-яку подію приводом для утисків, грабежів або образ. Правда, своїх селян вони менше ображали, бо ті їх годували. В інших країнах і за межами Європи особливо щодо нехристиян, рицарі чинили криваві свавілля. Зустріч з лицарем на шляху простій людині не віщувала нічого доброго. Двоєким було також ставлення до жінки. З одного боку, її ідеалізували як божественне ество, а з іншого, за «помилку» від Єви, до неї часто ставилися як до речі, що не має ніякої ціни. Хоча в середні віки жінки часто ставали правителями або своєю поведінкою впливали на долю цілих королівств.

Міська культура внесла значне полегшення в суворий догматизм церковної культури завдяки, у тому числі, своєму карнавальному характеру, хоча *феномен карнавалу* (М. Бахтін) можна вважати не лише катарсичним психотерапевтичним дійством з порушення заборон, де сміх несе визвольну функцію, але й способом тоталітарної чистки, коли через репресивний комізм завдяки зміні масок (непізнаваності) будь-який сильніший суб'єкт міг образити слабкішого, здійснюючи вуличний радикалізм в тогочасному суспільстві. Міщани, які у своєму житті значно відрізнялися від інших верств середньовічного суспільства, створили власну субкультуру «третього» (після лицарства і селянства).

Міська культура мала світський характер і була тісно пов'язана з народною творчістю. Серед жителів міст були популярні віршовані байки, жарти, в яких розповідається про кмітливих мешканців міст, які знаходили вихід з будь-яких складних ситуацій. Яскравий вияв міська культура мала у розвитку літератури. Найбільш відомим і улюбленим твором мешканців міст

був французький «Роман про Лиса», в якому під виглядом тварин представлені всі верстви середньовічного суспільства: феодалі, королі, священники, міщани. Головний герой – кмітливий, життєрадісний, здатний знайти вихід з будь-якої ситуації. Він є уособленням багатого бюргера, прообразом майбутнього протестанта-капіталіста. Він постійно водить за ніс Вовка і його брата (уособлювали образи лицарів), обманує Льва (короля), насміхається над Ослом (сатира на священника). Як справжній Лис, він ганяється за зайцями (звичайні бідні люди), але з цього у нього нічого не виходить. Роман веселив всіх. Один абат скаржився, що його монахи з більшою охотою читають роман, ніж Біблію. Не менш популярним був і «Роман про Розу», в якому оспівується природа і людський розум, стверджується рівність людей. Міська література виховувала почуття людяності, але одночасно – буржуазної прагматичної кмітливості та підприємливості. Вона відображала самосвідомість городян, які цінували свою свободу і незалежність. Невід'ємною частиною міської культури була творчість мандрівних акторів, музикантів, співаків, танцюристів і акробатів, фокусників, яких називали «жонглерами». Вони були улюбленцями мешканців міст. Подорожуючи з міста в місто, вони показували свої вистави на міських площах під відкритим небом.

Вершиною розвитку *бібліографічної справи Середньовіччя* стало *книгодрукування*. В ранні середні віки книги були рідкістю. Це пояснювалося тим, що кожна книга була оригінальним рукописним твором, а також тим, що грамотних людей було мало. Книги писалися на спеціально обробленій телячій або овечій шкурі – пергаменті. Пергамент був витривалим, міцним і красивим, але дуже дорогим. Не менш дорогою була і обкладинка книги. Крім того, книги прикрашалися малюнками - книжковими мініатюрами. Вони мали дорогоцінне оздоблення. Тому особливо цінні книги в монастирських бібліотеках тримали навіть на ланцюзі. Зростання числа грамотних людей серед міщанства та вагантів, розвиток шкіл та університетської науки, поширення паперу зумовило збільшення попиту на книги та їх здешевлення. З'явилися майстерні з масового перепису книг.

У XIV-XV ст. увага до писаного тексту значно зросла, особливо до Слова Божого, що можна тлумачити двояко: з одного боку, це сприяло прогресивній масовій грамотності, з іншого – давало доступ до тлумачення сакральних таємниць обивателю, чия свідомість була не готова до сприйняття божественних істин, що потягло за собою секуляризацію, атеїзм, сатиру. Щоб задовольнити зростаючий попит на книги, потрібно було продумати новий спосіб виготовлення книг. На початку XV ст. в Європі з'явилися перші книги, виготовлені за допомогою відбитків вирізаних на дощечках текстів. Однак цей метод був трудомістким і не задовольняв потреб часу, причому переписувачі працювали швидше, ніж виготовлявся макет такої друкованої книги. Близько 1445 р німецький ремісник *Й. Гутенберг* (1399-1468) відкрив *нову еру інформаційної культури* (за М. Маклюеном): він винайшов спосіб *друкарства*, що його використовують і понині. З металевих кубиків з опуклими дзеркальним відбитками букв – літер – в спеціальних рамках набирається текст сторінки, яка

потім за допомогою преса друкується. Цей винахід докорінно змінив систему передачі інформації: усну форму заступило друковане слово. Культура набула масового характеру: фактично розпочалося модерне «повстання мас» (Х. Ортега-і-Гасет) з його технократизмом та механіцизмом.

Архітектура і мистецтво зрілого Середньовіччя відповідали рівню розвитку *схоластики, книгодрукування, університетів, лицарства та міської традиції*. За XI - XV ст. мистецтво пройшло два основні художні стилі, які змінювали один одного – *романський і готичний*. Перший стиль – романський панував у XI - XII ст., другий – готичний – у XII - XV ст. Ці стилі найбільш яскраво виявилися в архітектурі замків і церков.

Романський замок, оселя та оборонна споруда феодала, характеризувався масивністю форм, які надавали йому особливої монументальності, а навколишні фортечні стіни посилювали це враження потуги та влади. Весь архітектурний вигляд замку давав уявлення про могутність його володаря.

Романський собор, якому притаманні ті ж самі риси, повинен був втілювати ідею величі і могутності церкви. В основу романського собору кладеться план римської громадської (світської) будівлі – базиліки. Розгляньте риси романського стилю на прикладі Вормського собору на рисунку 4.



Рис. 4 – Імперський собор у Вормсі (1130-1181) [8]

З перших років романської архітектури постало питання про кам'яне перекриття будівлі. Це технічно складне завдання було вирішено зведенням напівциркулярних склепінь, в будівництві яких майстри романського стилю досягли вражаючої майстерності. Прикладом романської будівлі може служити Вормський собор (Німеччина) з кам'яним склепінням, підпертим масивними стінами. Невеликі вікна, пробиті в товстих стінах, схожі на бійниці, горизонтальний поділ стін арками лише підкреслюють грандіозність і сувору монументальність споруди. Похмуру велич романської архітектури посилює скульптура, що лише умовно передає риси людини.

У XII-XV ст. в Західній Європі бурхливо росли і розвивалися міста, куртуазність, витонченість. Розквітає новий архітектурний стиль, піднесений та ажурний, який згодом отримав назву «*готичного*», а спочатку він називався «*новою французькою манерою*» – легкістю споруди на противагу німецькій тяжкості.

У XII-XIII ст. у Франції проводилося бурхливе будівництво монументальної кам'яної готики. Серед будівель, побудованих в той час, вражають уяву собори в Реймсі, Ам'єні, Бове, Шартрі, Парижі. Фундаменти цих будівель закладалися на глибину до 10 метрів, а їх вежі піднімалися на висоту 40-поверхового будинку. Ці величні собори мали вмістити майже всіх жителів міста того часу. Так, Ам'єнський собор вміщував до 10 000 віруючих.

Готичний стиль – один із небагатьох, чия дата виникнення визначена точно. Абат Сен-Дені Сугерій (1080-1141) захотів надати незвичної форми церкві свого абатства. Спираючись на твори грецького теолога Діонісія, який жив в V ст., Сугерій дійшов висновку, що божественну красу можна передавати через створення витончено прекрасних речей. З цього випливало, що архітектура церкви має нести красу, легкість і піднесену велич. У 1137 р. ця ідея була втілена в життя.

Основними ознаками нового стилю були

- тонкі стіни,
- висока стрімка аркова стеля,
- великі вікна, прикрашені кольоровими вітражами.

Всього цього можна було досягти лише завдяки новій системі і техніці будівництва. Конструкція спиралася на несучий каркас, побудований поза стінами собору. Це дозволило будівельникам споруджувати собори небаченої висоти з тонкими стінами і великими стрімчастими вікнами. Вертикалізація будівництва стала важливою особливістю готичного стилю та *символічним уособленням темпоральної парадигми суб'єкта*, чий розум підноситься до неба.

Поява великих вікон дала поштовх розквіту вітражів. У XIII в. вони поширилися по всій Європі. Вітражі – мозаїка з кольорового скла, яка за допомогою спайок (використовували свинець) з'єднувалася в композицію. Вітражі в католицьких храмах відтворювали біблійні сюжети і змінили собою романські розписи. Справжнім дивом залишаються вітражі собору Шартра. 173 вітражі площею 2000 кв. м, виготовлені в XII - XIII ст., відтворюють біблійні сюжети. Розгляньте Собор Ам'єнської Богоматері на рисунку 5 як приклад готичної архітектури.



Рис. 5 – Собор Ам'єнської Богоматері (Франція, 1220-1269) [21]

Ще одним важливим елементом готичного стилю є скульптура, яка наповнює споруду рухом. У готичному храмі скульптура відіграла роль, з одного боку, архітектурної прикраси, а з іншого, енциклопедії знань і уявлень про світ середньовічної людини. Поряд зі скульптурами святих, ангелів, Ісуса Христа, Діви Марії, демонів з'явилися скульптури звичайних людей. До того ж, всі скульптури набували реалістичних людських рис, психологічного характеру. Так в надрах готичного стилю зародилися паростки інтересу до життєвіту людини, світу. Цей нюанс розвивався вже за наступної епохи – Відродження, - з якої почався власне західний модерн.

3. Візантійська інтелектуальна культура на перехресті Сходу і Заходу

Історії культури Візантії, різним сферам матеріального та духовного життя цього унікального державного утворення присвячено безліч книжок вітчизняних і зарубіжних авторів. У роботах П. Безобразова, Д. Сказкіна, Г. Курбатова, В. Лазарева, І. Медведєва, З. Удальцової, Ф. Успенського міститься оригінальний фактичний матеріал, підібраний з урахуванням предметних сфер дослідження (живопис, естетика, дипломатія, право, архітектура тощо).

Серед зарубіжних монографій найбільш цікавими є праці Г. Бека, В. Блума, Г. Гунгера, Г. Подскальські, Г. Вайса, Р. Нікола. Історія Візантії як

середньовічної грекомовної держави почалася у IV ст. н.е., після розпаду Римської імперії. Східна Римська Імперія була названа «Візантією» лише у працях західноєвропейських гуманістів у XVI ст., тобто вже після падіння Константинополя і завоювання його турками в 1453 р., після загибелі самої імперії. Мешканці Константинополя, який став золотим мостом між Сходом і Заходом і перетворився у головний центр розкошу і убогості тогочасної Ойкумени, називали своє місто «Новим Римом», а себе «ромеями», спадкоємцями давньоримської державності. Візантіїці, як правило, з почуттям великої гордості називали свою державність ромейською, тобто римською, оскільки це була єдина і безперервна традиція державності, в якій часові межі між римською античністю і візантійським Середньовіччям виявлялися незначною умовністю. Тим самим, візантіїці намагалися і цивілізаційно, і церковно відмежуватися від Західної Європи з її варварськими королівствами, але міжкультурні комунікації, попри ксенофобію їх учасників, не припинялися на тлі конфліктів

В історії світової культури візантійській цивілізації належить особливе місце. Важко уявити більш суперечливу культуру, в якій діалогізм поєднувався б з войовничою ортодоксією, а плюральність – з унітарністю. Візантія була маргінальним утворенням за своїми хронологічними і територіальними ознаками, займаючи перехідне положення між Сходом і Заходом, з одного боку, та античністю і Середньовіччям з іншого. Постійне роздвоєння між східним і західним світом, схрещення азійських і європейських впливів з переважаанням в окремі епохи то одних, то інших стали історичною долею Візантії. Змішання греко-римських і східних традицій наклало відбиток на суспільне життя, державність, релігійно-філософські ідеї та мистецтво візантійського суспільства. Однак Візантія пішла своїм історичним шляхом, багато в чому відмінним від країн як Сходу, так і Заходу, що детермінувало особливості її культури. У ранній період найвищого розвитку вона досягла в період правління імператора Юстиніана I (527-565). Збільшення території Візантійської імперії майже вдвоє, широкі законодавчі та адміністративні реформи, розвиток ремесла і торгівлі, розквіт науки та інших сфер культури – все це свідчило про перетворення Візантії в наймогутнішу державу Середземномор'я та символ престижу для багатьох країн тогочасної Азії та Східної Європи.

Період візантійської історії кін. IX – сер. XII ст. був часом найвищого розквіту імперії і найбільш повного втілення того складного духовно-історичного утворення, яке отримало умовне визначення «візантизм». Серед істориків-візантологів даний термін використовується, як правило, для визначення всієї сукупності політичних, етнографічних, культурних і церковних особливостей східної греко-римської імперії. Основні елементи візантизму почали складатися і формуватися ще при імператорі Костянтині Великому (IV ст.); систематичний розвиток, характерне типологічне оформлення вони отримали в епоху правління імператора Юстиніана (VI ст.). В епоху ж правління Македонської династії (IX-XI ст.) візантизм досяг апогея

свого розвитку і конкретно-історичного втілення. Специфічними особливостями визначаються вже самі витoki зародження і формування візантизму, який в цілому являє собою *поєднання християнізованого східного еллінізму і християнізованої ромейської культури з культурами іудейською, іранською і частково з окремими елементами культури слов'яно-германської.*

Візантія розкинула свої володіння на двох континентах – в Європі та Азії, а часом поширювала свою владу й на області Африки. У ранній період своєї історії (IV-VII ст.) Візантія включала в себе Балканський півострів, острови Егейського моря, Малу Азію, Сирію, Палестину, Єгипет, Кіренайку (у північній Африці), острови Крит і Кіпр, частину Месопотамії та Вірменії, окремі області Аравії, Криму (Херсонес) і Кавказу (Лазіку). Це був високорозвинутий різноманітний і самодостатній в економічному відношенні світ. Висока землеробська культура, в якій до середземноморської тріади (ячмінь, виноград, оливи) додавалося ще шовківництво, доповнювалася скотарством і виробництвом шкір у Малій Азії, виробництвом льняних і вовняних тканин у Сирії, Єгипті і Палестині. Це поєднання створило дуже ефективні виробничо-торгівельні відносини, що затримали розпад рабовласницького ладу на п'ятсот років.

Населення Візантійської імперії було вельми різноманітним. На території однієї держави проживали греки, римляни, слов'яни, вірмени, грузини, іллірійці, фракійці, копти і багато інших. Загальна кількість населення імперії сягала 50-65 млн. чол. У зв'язку з цим важливою ознакою візантизму була боротьба за реальний політичний вплив між національними групами й соціальними стратами імперії. Така особливість візантійського законодавства, як *відсутність законно встановленого порядку престолонаслідування*, відкривала доступ до імператорської корони багатьом честолюбним та енергійним людям. Візантійська історія свідчить про те, що імператорський престол займали не лише греки, але й римляни, слов'яни, вірмени, ісавери, що вищої межі влади досягали не лише грецькі династії Комнінів, Дуків, Палеологів, Ангелів, Кантакузинів, але й особи низького походження.

У культурному аспекті візантизмові були властиві *урочиста пишність, внутрішня шляхетність, витонченість форми, глибина думки*. Протягом всього тисячолітнього існування Візантійська імперія була центром воістину блискучої культури, яка аж до XIII ст. за рівнем освіченості, напруженості духовного життя і барвистістю своїх предметних форм випереджала всі країни середньовічної Європи. Все це сплелось в строго нормовану канонічну систему, сповнену духом урочистого і таємничого церемоніалу, що став невід'ємним атрибутом візантійського стилю життя, особливо імператорського двору і церковних богослужінь. Останні були прикладом досить тонко розробленого символічного мистецтва, за що сучасники називали візантійську церкву «безтілесним і духовним театром».

Любов до певних зовнішніх форм, що традиційно встановлювалися, до «законних речей» (етикет, добрі манери, чистота, культ порядку, краса життя) наближають візантизм до романської культури з її тягою до форми,

елегантності, бажанням внести у все красу, висвітлити нею кожен сферу буття. З.В. Удальцова, характеризуючи особливості візантійської культури в загальному контексті культурно-історичного розвитку тогочасного цивілізованого світу, виділяє наступні типові ознаки культури Візантії:

- тривале і усталене збереження античних традицій;
- інтенсивний вплив цивілізацій народів Сходу (Сирії, Палестини, Єгипту, Ірану, арабів та ін.);
- вплив християнства в його особливій православній (східній) формі;
- панування імперської державної доктрини [4].

Найважливішою основою візантизму була високорозвинута державність, побудована на ідеї абсолютної авторитарності, на повному підкоренні окремої людської особистості державі. Конкретною формою вираження візантійської авторитарності стала складна система адміністративної бюрократії, яка була побудована на ієрархічному розподілі на посади і чини.

Деспотичний характер візантійської держави призвів до встановлення суворого контролю над ідейним життям, що породжувало сервілізм і нестримне вихваляння імператора, який був у цей момент при владі, панування трафаретних образів і словосполучень, побоювання сміливої думки. Обожнювання і вшанування імператора набувало часом кумедних форм. Його поява супроводжувалася ретельно організованими імітаціями народного захоплення за допомогою спеціально відібраної юрби, яка хором проголошувала вірнопідданські гасла, що були заздалегідь затверджені бюрократичним апаратом Візантії. Аристократія тут почала формуватися пізно, складалася протягом багатьох століть

Візантія була державою чиновників на чолі з верховним чиновником – імператором. *Бюрократизм, кар'єризм, ієрархія, протекціонізм* були невід'ємними елементами політичної культури Візантії: «Всіма силами стримуй свій язик і підкоряйся тим, хто стоїть вище», – повчає чиновник Кекавмен. Утім, незважаючи на усі авторитарні засоби зміцнення імператорської влади вона була доволі химерною. Це пояснюється відсутністю права успадкування престолу, фактичним обмеженням влади дорадчим сенатом (синклітом) і *обожненням не особи імператора, а його посади (влади василевса як інституції)*.

Візантією були успадковані символи влади, уніформа, а також магістратури римської державності. У галузі цивільного і кримінального права Візантійська імперія ґрунтовно засвоїла *римські юридичні традиції* – одне з найважливіших досягнень античності. Завдяки Юстиніановій кодифікації римського права в імперії, на відміну від варварських королівств Заходу, тривалий час зберігалося єдине і впорядковане законодавство і судочинство. Візантія використала римську імператорську ідею, поєднавши її із республіканським принципом виборності. Таким чином, основу державно-політичного устрою Східної Римської Імперії складала не східна авторитарність, але *антична (давньогрецька і давньоримська) спадщина*, головними ідеями якої були *колективізм, виборність, тимчасовість*

магістратури, демократизм і громадянство. Виборність імператорів збереглася до кінця існування імперії.

На думку А. Тойнбі, причиною занепаду Візантійської православно-християнської цивілізації стало поклоніння ефемерному інституту римської імперії, який вже виконав свою історичну роль на той час, коли православне суспільство здійснило рокову спробу відродити його. Прагнення до реставрації віджилого політичного утворення обумовило утвердження цезаропапізму як логічного продовження концепції Костянтина Великого. Візантійські імператори перетворили церкву у державне відомство, а Вселенського патріарха – у міністра по церковних справах. В результаті блискуча Східна Римська імперія (А. Тойнбі називає її «*Imperium Redivivum*» – лат. «Імперія, побудована зі старих використаних матеріалів»), яка випереджала західне суспільство на кілька століть, дозволила Заходу потім обігнати себе як у соціально-політичному, так і в культурному відношеннях.

Світоглядною основою візантійської культури стало християнство, яке стверджувало свою роль у гострій боротьбі з традиціями античного світу і визначало громадське та ідейне життя Імперії, що відрізнялося безкомпромісною боротьбою *філософів, прибічників традицій античної філософської думки і християнських богословів-ригористів.*

У самому християнстві, внутрішньо суперечливому вченні, точилися філософсько-теологічні суперечки про природу Христа (христологічні) та його місце в Трійці (тринітарні), безпосереднім результатом яких була систематизація християнської догматики і формування основних принципів і положень православної форми візантійського християнства задовго до офіційного розколу християнства на східну і західну гілки (православ'я і католицизм), які репрезентують, відповідно, візантійську і латинську культурно-історичні традиції (1054 р.).

Певні розходження всередині Вселенської церкви виникли майже з самого початку її існування і стосувалися як *чисто теоретичних, догматичних проблем (єреси), так і питань церковної організації та управління (схизми).* Серйознішими, з історичного погляду, в суперечках, що призвели до великого розколу, були організаційні проблеми, продиктовані претензіями римського єпископа (папи) щодо зверхності над іншими єпархіями. Незважаючи на те, що раннє християнство проголосило Рим «великою блудницею», кафедра Св. Петра небезпідставно мала в очах Ойкумени пієтет вселенського центру і була лідером серед апостольських кафедр. Зовсім іншим було становище *Константинопольської єпархії*, яка тільки у IV ст. була визнана II Вселенським Собором як «Новий Рим», рівний «Старому Риму» і причислена до списку апостольських. Прагнучи до самоствердження, константинопольські патріархи розробляють *концепцію II-го Риму* і активно намагаються перетворити Константинополь у нову християнську столицю, протиставлену зруйнованому варварами Риму. Звідси – тенденція до заміни історичної традиції церковною легендою про заснування візантійської кафедри братом Петра Андрієм Первозванним.

Східне християнство у Візантії виконувало роль внутрішнього стрижня культурного і державного життя. Як зазначає Л. Гумільов, «розроблена і узгоджена духовна культура – православ'я, очищене від ересей і пережитків стародавніх культів» сприяла тому, що «візантійська скеля приймала удари бурхливих хвиль... і вистояла».

Характер ідеології і державно-політичного устрою Візантії свідчать про те, що візантійська культура сформувалася на основі античної. Вона виросла з неї, як із свого материнського лона, і у найкращих своїх виявах зберегла з *античністю живий органічний зв'язок*. Середньовічна Візантія була майже єдиним зберігачем і поширювачем античної спадщини, про яку їй нагадувало усе її оточення і до якої вона звернулася після утвердження феодалізму і перемоги християнства. Візантія формується як особливий тип культури і суспільства в епоху *раннього середньовіччя IV-VIII ст.*, підлягаючи впливу культурної еволюції пізньоантичного світу, традицій народної культури варварів і християнства. *Давні античні центри культури і цивілізації* продовжували функціонувати. Відтак візантійці зберегли безпосередній зв'язок з культурними традиціями античності, які, однак, піддавалися тут принциповому переосмисленню.

Завдяки цьому зв'язку середньовічна культура Візантії завжди мала у своєму річищі античний струмінь, що дало підстави вести мову про численні *періоди передвідродження* (македонське, комнінське, палеологівське – назви за династіями візантійських імператорів). Насправді ж у Візантії античні традиції нікуди не зникали: зберігалися (до VIII-IX ст.) модифіковані рабовласницькі відносини, міська цивілізація, античний вигляд міст з агорою (форумом) у центрі.

На вулицях візантійських міст продовжували стояти численні елліністичні статуї, поети продовжували писати традиційні дифірамби, імперія не полишила надії на відновлення політичної єдності із Заходом. Тут продовжувало діяти *кодифіковане римське право*, завдяки якому тривалий час зберігалася приватна власність на землю; працювали успадковані від пізньої античності школи, де вивчали Гомера та інших стародавніх класиків; у філософських диспутах продовжували жити Платон і Аристотель. Визначний церковний і культурний діяч Григорій Богослов (IV ст.) назвав традиційну еллінську освіту найдорогоціннішою спадщиною християн від минулого.

Природно, що з усього масиву греко-римської спадщини нова культура найбільше перейняла не від класичного періоду, а від *пізньої античності*, для якої були характерні *захоплення символікою, алегоріями, знаковими та емблематичними образами, які мали відбивати не зовнішні, а внутрішні, сутнісні характеристики осіб, предметів і явищ*. Характерно, що вперше вже цілком у середньовічному дусі теоретично визначив стиль мислення і художній метод нового мистецтва лідер філософської школи неоплатоників Плотін (III ст.), який закликав до *порушення пропорцій, відмови від перспективи і тіней у живописі*, що має випромінювати *сяйво як блиск внутрішньої форми речі, її справжньої сутності*. Логічним продовженням естетики язичника Плотіна є

естетика християнина псевдо-Діонісія Ареопагіта, заснована на прагненні до поєднання абсолютного світла і абсолютної темряви, кольоровим символом якої є золото. Ареопагітика реалізована у поліхромії соборів: Софії Константинопольської, Новгородської Київської.

Таким чином, заслуга Візантії перед світовою культурною спільнотою полягає в тому, що вона утримала пам'ятки античної, у першу чергу пізньоантичної, культури і передала їх західно- та східноєвропейському літературному та художньому світові у спадок, коли останній дозрів духовно настільки, що зміг їх прийняти, творчо переосмислити і використати як джерело розвитку подальшої світової культури.

Про живий інтерес у широких колах візантійського суспільства до думок і творів старих класичних письменників свідчать, зокрема, праці патріарха Фотія, що містять виклад багатьох давньогрецьких творів; історичні праці – «Всесвітня хроніка» Іоанна Малали, «Виборки хронографії» Георгія Синкелла, «Хроніка» Георгія Амартола; філософські твори Костянтина VII Багрянородного, покровителя наук і мистецтв, прибічника античної культури, за ініціативою якого була створена 83-томна «Енциклопедія» з творами античних істориків. Особливо важливими у цьому плані були компілятивні літературні твори, що являли собою збірник уривків і частин з праць античних авторів, змішаних з творами християнських діячів, – антології (грецьк. «збірники квітів»). Серед найзначніших антологій слід назвати «Антологію» Стобея, «Палатінську антологію», «Пчелу», «Лимонарій», «Ізмарагд» та ін. Ці збірники мудрих висловів мудрих людей надавали візантійському читачеві можливість ознайомитись з елементами творчості Алкея, Сафо, Менандра, Філемона, Симоніда, Каллімаха, Платона, Аристотеля, Епікура, Піфагора та ін.

Збереження античних традицій у державно-політичному устрої, ідеології, філософії, освіті, художній творчості Візантії стало основою розвитку тут гуманістичних ідей та зародження європейської культури Ренесансу. Саме візантійським ерудитам (Георгій Геміст, Плифон, Димитрій Кидоніс, Мануїл Хрисолор, Віссаріон Нікейський та ін.) судилося відкрити західним гуманістам культурний світ греко-римської давнини, познайомити їх з класичною античною літературою, філософією Платона й Аристотеля. *Візантійський гуманізм XIV-XV ст.*, на відміну від італійського, був не відродженням античності, а її переосмисленням і перетворенням у світоглядну парадигму середньовічного мислення.

Звісно, що антична спадщина у складі візантійської культури була значно трансформована і не здійснила визначного впливу на розвиток візантійського християнського суспільства: догматична система цезаропапізму не дозволяла античній традиції у повній мірі розгорнути своє вільне творче життя, але історичні реалії свідчать, що саме античність була головним джерелом збагачення і удосконалення візантійського суспільства і культури, а також усіх культур, що потрапляли під її вплив.

4. Релігія і культура у вимірах постсучасності: медіація, комунікація, кореляція, діалог

Звернення до питання «*Релігія та світська культура*» як до складної теоретико-методологічної, культурологічної, соціальнокомунікаційної проблеми вимагає визначення відповідних категоріальних одиниць. У контексті зазначеної опозиції релігія сприймається як поняття часткове, а культура – як поняття загальне: якщо *культура* у світлі культурологічного бачення – це система цінностей і смислів (ціннісно-смысловий аспект суспільного буття – картина світу, або світоглядна позиція доби), то *релігія* – це система сакральних цінностей і смислів, тобто окремий елемент культури. За таких умов поняття діалогу між релігією і культурою поступається місцем поняттю підпорядкування. Відхід від акценту на структурно-функціональній будові культури при визначенні поняття релігії і, відповідно, відмова від розуміння релігії як окремої диференційованої соціокультурної галузі або функції породжує нове тлумачення релігії як внутрішньої глибинної духовної складової усіх галузей культури, названої у свій час П. Тілліхом «межовим інтересом».

Включення релігії у загальний контекст культури і водночас широке розуміння діалогу як середовища безкінечного взаємопроникнення смислів дозволяє нам у розв'язанні проблеми співвідношення релігії з медіа-культурою говорити не тільки про субординацію, але й про паритетний діалог релігії і культури і трактувати їх комунікацію як своєрідну взаємодію загальнолюдських і релігійних цінностей (секулярної та сакральної культурних традицій); взаємозв'язок релігійних смислів із смислами міфології, філософії, науки, освіти, моралі, права, мистецтва, містики, езотерики тощо, а також – говорити про вплив релігії на формування аксіологічного ядра культури, її ментальності, архетипів, які складають основу картини світу відповідної культури через медіа-засоби її поширення.

Вивчення механізмів впливу релігійних цінностей на становлення сучасної культури демонструє, що притаманна для дискурсу модерну раціональність, – це опосередкований вплив християнства на зміст і пріоритети західної науки як світоглядного утворення, яке не тільки відрізняється, але на перший погляд багато в чому й опонує ірраціоналізму релігійної позиції. Звернемося до аналізу антропологічних, історіософських та етичних ідей християнства, які містять уявлення про мету існування людини і людства, про оптимальні шляхи її здійснення, що перетворює ці уявлення в ключові елементи картини світу.

В основі перелічених ідей лежить поєднання принципів *індивідуалізму (персоналізму), діалогізму, гуманізму, активізму, демократизму*. Наявність таких принципів дозволила християнським мислителям зосередитися при конструюванні образу людини на таких поняттях, як активність, діяльність, творчість, через які людина уподібнюється Богу-Творцю. Антропологічне вчення християнства має індивідуалістичний та гуманістичний зміст. Воно не лише не принижує гідності людини, але й підносить людину як пана суцього.

Головною заслугою християнства в історії людської культури і, зокрема, в історії становлення картини світу Заходу стало *відкриття людини як духовної істоти, здатної саме завдяки духовності до екзистенційного подолання власної біологічної сутності, до трансцендентного прориву за межі повсякденного і, зрештою, до свободи, яка тлумачиться у християнстві як проблема вільного вибору між Добром і Злом*. Людина, згідно християнських уявлень, є двоїстою (тілесно-духовною) істотою і тому виконує роль посередника, центральної ланки, що забезпечує комунікацію між вихідними компонентами опозиції, на яку розпадається Всесвіт, – світом божественного і світом земного.

У сучасну епоху цю думку у світській формі інтерпретує видатний німецький мислитель М. Шелер, який у своїх антропологічних роздумах зазначав, що людина є тією живою істотою, яка може ставитися принципово аскетично до власного життя, яке вселяє у неї жах. Наявність духовності, на культивуванні якої зосередилося християнство, перетворює індивіда на особистість, тобто на незалежне «Я», здатне до самостійного мислення, самостійної дії і самостійної моральної рефлексії щодо своїх мислення і дії: персоналістичні орієнтації християнства стали звільненням особистості від сліпої космологічної язичницької залежності, наділенням особистості своєю свідомою волею. І хоча із часом кантівська антиномія повна «свобода волі або її підкорення дії закону причинності» була розв'язана християнською теологією на користь Божественного передвизначення, яке скеровує людину до спасіння, це не пригнітило людської свободи. Людина залишалася вільною у своєму виборі засобів спасіння, серед яких чи не головну роль відігравав її *розум*, можливості її пізнання і розуміння. Саме завдяки розуму людина набуває здатності до вивчення природи, зовнішнього світу як дзеркала Творця і тим самим до морального удосконалення.

Зосередимо нашу увагу на ідеї самовдосконалення, що безпосередньо вказує на моральну дію і, отже, на наявність принципу активізму у християнській антропології, зорієнтованої на ідеал вільної людини, здатної до творчої діяльності. Феномен творчості займає у християнській картині світу особливе місце: творення, акт творчості християнством був онтологізований внаслідок оформлення догмату *креаціонізму* – творення світу з нічого. Таким чином у філософію був введений активний суб'єкт, що мало величезне значення для розвитку гуманізму. Творчість розглядалася як невід'ємний атрибут Бога. Через творчість людина уподібнюється Богу. Людина, отже, постає у християнському світогляді як співтворець, втілення активного, діяльного начала.

Органічним продовженням антропологічних уявлень постає християнська схема тлумачення культурно-історичного процесу. Культ діяльності надає визначає гуманістичні цілепокладання розробленого в її межах проекту суспільних перебудов. Демократизм християнської історіософії відбивається у гармонійному поєднанні принципу *персоналізму* (самоцінність кожної особистості) з принципом *соборності* (спільність людських мас). Це означає, що зазначені перебудови людського буття досягаються у результаті

консолідації усіх християн, їх творчої взаємодії і співробітництва, що здійснюється на підставі особливої духовної настанови на єдиносутність (містичну цілісність) людства як живого творчого організму, розуміння кожної окремої людини як гілки на загальнолюдському стовбурі. Принцип соборності (соціальності, колективізму) ніяк не суперечить індивідуальному виявленню особистості і не стримує його. У розумінні християнства любов – це всезагальна братерська близькість людини до людини, універсальна духовна активність, яка утримує від насильницького супротиву злу, закликає до абсолютного прощення та спонукає до активної допомоги ближньому незалежно від його релігійно-світоглядних чи будь-яких інших характеристик (згадаймо, зокрема, зміст євангельської притчі про доброго самарянина [Лк. 10: 29-37]).

Отже, аналіз антропологічних, історіософських та етичних ідей християнства засвідчив, що християнські цінності будуються на утвердженні органічної єдності морально свідомої особистості й морально свідомого колективу, у межах якого реалізується її етична напруга і свобода її вибору. Вплив християнства на західний тип культури вимірюється наявністю в останній принципів *індивідуалізму, гуманізму, активізму, діалогізму, раціоналізму*.

Первинною універсальною цінністю для культури Заходу є ідея особистості та її свободи. А ця ідея є надбанням виключно християнства, де завдяки оформленню уявлень про людину як про богоподібну (духовну) істоту, наділену завдяки своїй духовності свободою вибору, утверджується *ідея самоцінності розумної особистості*. Кожна людина несе в собі відблиск божественного начала. Самопожертва Бога заради людей означає можливість спасіння кожного. Людина ж сприймалася як відблиск божественного начала, ближній, а отже як рівноправний і гідний поваги партнер, любов до якого є засобом уподібнення Богові. Це визначало *моральність у ставленні до людини*.

З переходом до Нового Часу, світоглядно вираженим через ідеологію ренесансного гуманізму, і остаточним утвердженням індустріальної та інформаційної цивілізації в Європі XVII-XIX ст. *місце вищого морально-етичного ідеалу посідає сама людина, активність якої щодо оточення стає практично безмежною*. Це призводить до перетворення морально зорієнтованої діяльності в наступ, завойовництво і агресію особистості щодо природного та соціального оточення, яке сприймається за суб'єкт-об'єктивним принципом як Воно.

Навіть в основі доктрин відомих атеїстів XIX-XX ст. (К. Маркс, Фр. Ніцше, З. Фрейд, Е. Фромм) лежить християнський архетип. У контексті методу кореляції формуються сучасні принципи взаємодії релігії і культури в медіа: плюральність, що виражається у поліконфесійності, толерантність світоглядів, орієнтація на конструктивне співробітництво з питань розв'язання глобальних проблем людства, у тому числі в руслі екуменічних та/або мультикультурних рухів. Зазначені принципи засвоєні філософією постмодерну. Остання являє собою також достатньо парадоксальний

ментальний продукт, генетично пов'язаний (попри деклароване негативне ставлення) з усім попереднім світоглядним досвідом Європи, в тому числі і з християнським модерном, на що неодноразово вказували дослідники, зокрема Ю. Габермас.

Суперечливість постмодерних конструкцій виявляється у поєднанні несумісних, а часом і протилежних світоглядних принципів. До таких належать: децентрація (Ж. Дерріда), релятивність думок та водночас – центрованість на собі, монологічність й подекуди ортодоксальна претензія на створення єдиного абсолютного проекту; плюральність та водночас – солідарність, яка неминуче тягне за собою момент уніфікації внаслідок об'єднання на основі спільних принципів; толерантність світоглядів, установка на діалог з релігією та богослов'ям та водночас – войовничий атеїзм: антибуржуазний пафос, умонастрій протесту – та комерціалізація, масовізація культури елітарної у поєднанні з елітаризацією масової, аж до повного стирання граней між ними (синдром так званої «високобрової низькобровості» – англійською мовою – «HighbrowLowbrow», – зафіксований класиком сучасного постмодерну У. Еко у характеристиці поп-арту); орієнтація на ризому, ковзання поверхнею, відмова від властивого для класичного філософування пошуку сутності і водночас відродження середньовічного поняття традиції через метод герменевтичного прочитання медіатексту, який вельми нагадує середньовічну екзегетику (процедуру символічного тлумачення Святого Письма).

Таким чином, співставлення окремих текстів західної культури Нового і Новітнього часу з антропологічними, історіософськими та морально-етичними ідеями християнства дозволило підтвердити залежність картини світу в секулярній культурній конфігурації інформаційного суспільства від цінностей релігії. Ця залежність постає як пряма й опосередкована, на рівні трансформованих образів, ідей, архетипів, інтуїцій. Особливе значення має опосередкована залежність, яка дозволяє прослідкувати лінію діалогу, кореспондування смислів, виражених у межах двох, на перший погляд, протилежних світоглядних парадигм: релігії й богослов'я, з одного боку, та наукового й філософсько-раціоналістичного пізнання з іншого. Виявлення впливу релігії на формування постсучасної картини світу культури дає багато методологічних змін у тих наукових галузях, які мають своїм об'єктом і предметом дослідження, відповідно, релігію і культуру. Мова йде про *культурологію, інформатику, медіа-теорію, релігієзнавство, комунікативістику* як провідні сучасні науки, які на прикладі аналізу матеріалів медіа (зокрема, сакральних сюжетів у світських текстах) здатні поєднатися на рівні методології та емпірики. Орієнтацію на діалог наук, на застосування міждисциплінарного підходу, можна вважати ефективною концептуальною засадою розв'язання філософсько-культурологічної проблеми комунікації релігії, культури та медіа-технологій. Йдеться про процес зародження, формування і становлення провідних смислів того чи іншого типу культури, – смислів, які мають релігійне походження, первинно функціонують

у прямій формі, а потім продовжують відтворюватися інтуїтивно та у формі прихованих, визначаючи глибинні архетипи цієї культури.

? Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте ключові світоглядні риси середньовічної парадигми культури: теоцентризм, персоналізм, креаціонізм.
2. Якими є основні моделі доказів буття Бога у схоластиці?
3. Порівняйте між собою головні центри середньовічної культури та охарактеризуйте відмінність західної моделі папоцезаризму від східної моделі цезаропапізму в християнстві.
4. Розкрийте ключові ідеї творчості Фоми Аквінського (Аквіната) як символу культури зрілого середньовіччя.
5. Що таке поняття «тонка любов» як уявний символічний сценарій у середньовічному фантазмі жіночого та чоловічого начал?
6. У чому полягає відмінність раннього Середньовіччя від зрілого? розкрийте сутність «Каролінгського Відродження».
7. Здійсніть порівняльний аналіз романського та готичного стилів в архітектурі та розкрийте їх світоглядний зміст у контексті ідей теократії та персоналізму.
8. Як взаємно співвідносилися та комунікавали між собою книжна, шкільна, університетська, лицарська та міська культури в Середньовіччі?
9. Розкрийте сутність візантизму як прикордонного явища між сходом і заходом.
10. Якою є роль античної класичної спадщини у рефлексіях Середньовіччя на заході та на Сході?

Практичні завдання

- 1) Підготуйте презентацію про один із стилів середньовічного мистецтва (романський або готичний) або про один із його періодів (раннє, зріле, пізнє середньовіччя).
- 2) Перегляньте х/ф «Ім'я троянди» (1986), «Біла троянда» (2017) або «Робін Гуд» (2010) та напишіть есе «Образ Середньовіччя у фільмі».
- 3) Знайдіть у сучасних мас-медіа матеріали (інформаційні, рекламні, у графічному оформленні друкованої продукції), присвячені або такі, що використовують елементи культури та мистецтва Середньовіччя (визначити жанрово-тематичні та стилістичні особливості матеріалів, їх функції).

Використана література

1. Аверинцев С.С. Софія-Логос. Словарь. Київ : Дух і Літера, 2001. 460 с.
2. Бахтин М.М. Слово в романе. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* Москва : Художественная литература, 1975. С. 72-233.

3. Бичко А.К., Бичко І.В., Табачковський В.Г. Історія філософії : підручник. Київ : Либідь, 2001. 408 с.
4. Гутнова Е.В., Удальцова З.В. История Европы : в 2 т. Т. 2. Средневековая Европа. Москва : Наука, 1992. 836 с.
5. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Санкт-Петербург : Алетейя, 2015. 288с.
6. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення) : монографія. Київ : Либідь, 2000. 334 с.
7. Зеньковский В.В. Основы христианской философии : монографія. Москва : Канон, 1997. 560с.
8. Имперский собор в Вормсе. *Deutsche Welle*. URL : <https://www.dw.com/ru /g-18116214>
9. Каждан А.П. Византийская культура (X – XII вв.) : монографія. Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. 284 с.
10. Кондзьолка В.В. Історія середньовічної філософії : навч. посіб. Львів : Світ, 2001. 320 с.
11. Корх О.М. Індивідуалістична традиція у західній та вітчизняній філософській думці : монографія. Дніпропетровськ : Академія митної служби України, 2000. 185 с.
12. Лобас В.Х. Українська і зарубіжна культура : навч. посіб. Київ : МАУП, 2000. 224 с.
13. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию : монографія. Москва : Издательство Московского университета, 1982. 479 с.
14. Лотман Ю.М. Культура и взрив : монографія. Москва : Гнозис, 1992. 272 с.
15. Ніцше Фр. Повне зібрання творів у 15 т. Т.1 : Народження трагедії. Невчасні міркування. Львів : Асторлябія, 2004. 770 с.
16. Теорія та історія світової і вітчизняної культури : курс лекцій / А.К. Бичко, Б.І. Бичко, Н.О. Бондар та ін. Київ : Либідь, 1992. 392 с.
17. Тойнби А.Дж. Постигение истории : сборник / пер. с англ. Е.Д. Жаркова. Москва : Рольф, 2001. 640 с.
18. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії : проблема людини та її меж : навч. посіб. Київ : Наукова думка, 2000. 272 с.
19. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Москва : Наука, 1988. 542 с.
20. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Москва : Попурри, 2019. 656 с.
21. Cathédrale Notre-Dame d'Amiens. URL : <https://structurae.net/fr/ouvrages/cathedrale-notre-dame-1269-amiens>

ТЕМА 4

Культура Відродження та Реформації як передвісники модерну: основні моделі комунікації

Мета: розглянути культурні універсалії модерну на прикладі визначних його стилів та комунікативних моделей Відродження та Реформації, розкрити їх творчий та історичний потенціал для культури та соціокультурної діяльності наступних епох.

План

1. Універсальні смисли модерну як феномену Нового часу.
2. Основні риси ренесансної парадигми: міський характер культури Відродження, використання античної гуманістичної традиції, посилення світського компонента культури.
3. Основні періоди, видатні представники та досягнення культури Відродження.
4. Елементи ренесансної культури у соціальнокомунікаційній парадигмі сучасності.



Основні терміни та поняття: модерн, раціоналізм, універсалізм, логоцентризм, Я, Інший, Ренесанс, гуманізм, антропоцентризм, пантеїзм, натурфілософія, перспектива, портрет, дух капіталізму, буржуазний етос, протестантизм, покликання, титанізм, канон, пропорція.

1. Універсальні смисли модерну як феномену Нового часу

Протягом останніх десятиліть ХХ та ХХІ століття у філософському та культурологічному середовищі тривають суперечки про поняття «модерн». Якщо абстрагуватися від суто мистецтвознавчого значення цього терміну, відповідно до якого модерн означає стиль у мистецтві на межі ХІХ-ХХ ст., у загальних рисах можна сказати, що епоха модерну – це увесь Новий час від Відродження по ХХ ст. включно, що осмислюється крізь призму деконструктивістських стратегій постмодернізму, які намагаються зруйнувати метафізику модерну – його гранднаротив прогресу і людини, що перебуває в центрі цього прогресу.

Найбільш точно світоглядні та соціально-комунікативні конотації поняття «модерн» передають німецький термін «*die Moderne*» та англійський «*modernity*», що фіксують сукупне позначення історичної епохи нового і новітнього часу з характерними для неї особливостями: *універсалізм, раціоналізм, технократизм, механіцизм, логоцентризм, трансценденталізм тощо*. Іноді поняттям «модерн» (на противагу язичницькій античності) означають епоху, яка починається не з новочасної секуляризації, а з легітимації християнства, тобто – з середньовічних часів.

Слово «модерн» означає, що у певному хронотопі відбувається безперервний процес оновлення з оптимістичною вірою в майбуття – модернізація, – прагнення до нового, до швидких змін – на противагу традиціоналістським консервативним парадигмам з їх циклічним часом та замкнутим простором. Модерн – лінійний, динамічний, маршрутний, діахронічний та діалектичний. Він парадигмально спрямований вперед.

У питанні про те, коли почалася і коли закінчилася (і чи закінчилася взагалі) ця епоха, немає однастайності, оскільки потенціал модерну деякими авторами-універсалістами вважається невичерпним, і вони виводять його з часів пізньої античності, коли християни називали себе «modern», на відміну від язичників, які іменувалися «antiqui». Відповідно час модерну розуміється як християнська ера, якій притаманні *прогресивізм та еволюціонізм у розумінні історії як лінійної парадигми*. Дійсно, модерн як християнський феномен вніс багато у філософію часу, але ще більше – у соціологію тотального простору. Тому світські автори найчастіше іменують модерном Новий та Новітній час, який дав світові класицизм і бароко, романтизм і реалізм, сентименталізм і рококо, авангард і навіть сам постмодерн як пізній шлейф самозаперечення модерну. Модерною можна вважати також глобальну цифрову еру дигітальних технологій, яка отримала назву «неомодерн» (А. Тойнбі, Н. Бурріо, Ю. Габермас, Дж. Стігліц). Концентратом оптимістичного світовідчуття модерну є *проект Просвітництва*, з його інженерно-технократичним мисленням.

Суперечка про модерн уже набула медійного характеру і перетворилася на свого роду інтелектуальну моду. Правомірність вживання понять модерну та постмодерну ставиться під сумнів, оскільки ці категорії не містять в собі чітко визначеного змісту, а часові рамки їх застосування – досить суперечливі. Закиди в невизначеності не виключають центральних моментів та характерних особливостей розвитку європейської цивілізації, яке зумовило багато її проблем і труднощів, завівши модернізацію у вестернізацію, вестернізацію – в імперіалізм і т.д. Освенцим і буквально, і символічно став «кінцем гуманізму» (Т. Адорно) і вищим тоталітарним запереченням модерну, з його *етикою перебування людини в центрі Всесвіту*. Впоратися з цими проблемами стане можливо, якщо буде зрозуміло, що похідне від міфу про Одиссея *прагматичне, споживацьке ставлення людини до природи та до Іншого*, яке культивує вульгарний раціоналізм модерну та символічною іпостассю якого є літературний герой Й. Гете Фауст або не менш відомий герой Д. Дефо Робінзон Крузо: один – дослідник з непомірною гординою, другий – буржуа, що освоює Всесвіт, як власний острів, – буде подолане. Фаустівське світовідчуття оречевлює та знелюднює світ.

З іншого боку, ми можемо спостерігати конструктивні особливості, пов'язані з *інтелектуалізацією та індустріалізацією*. Модернізація втілюється у зростанні диференціації видів діяльності, в небаченій досі різноманітності поділу праці, функцій, соціальних ролей. Вона потребує від суб'єкта безпрецедентних компетенцій: координації, концентрації, інтеграції зусль.

Власне, модерн і *народжує суб'єкта як творця, діяча, активіста істини*. В єдиній системі з цими принципами дії існує і розвивається інструментальна раціональність – вміння перетворити процедури і методи людського розуму в максимально точні інструменти пізнання і перетворення навколишнього світу і самої людини, яка, намагаючись покращити себе, іноді робить собі ж гірше, оскільки винайдені нею технології випереджають темпи розвитку її духу і заволодівають нею, з «кіберпротезу» перетворюючись на символічну реальність як детермінанту її особистісного буття (соціального тіла, людини-машини).

На базі даної фрагментації будується модель людини розумної, яка здатна себе дисциплінувати, виховати, переробити саму себе відповідно до вимог раціональності. У центрі модерну – суб'єкт, що пізнає раніше непізнаваний світ і раніше непізнавану самість як вихідний пункт філософії. Для модерну характерний культ науки, віра в науково-технічний і соціальний прогрес (ця віра в зберігалася, незважаючи навіть на притаманний для самого модерну песимізм, наприклад, у бароко, психоаналізі чи екзистенціалізмі). Раціональність, звернена в бік природного світу, – це панування і контроль людини і людства над природою.

Тотальний міф прогресу й похідні від нього соціальні утопії призвели нас на кінцеву станцію історії, після якої людині потрібно або завершитися (як у постмодерні), або відновлювати свою самість на принципово інших засадах. Ідеї модерну зароджувалися в життєвому світі, в гущі повсякденного буття, знаходили своє втілення в політиці, праві, релігії, літературі, мистецтві. Однак саме філософія звела їх в загальну форму.

Принцип *суб'єктності* як головна універсалія модерну означає одночасно тріумф людини та її глибоке відчуження. Суб'єктивність як принцип модерну розшифровується через індивідуалізм, автономію діяльності і особливу значущість ідеалістичної філософії індивідуальності, яка сама в собі несе свою самотність, кризу, травму, нестачу.

Розглянемо особливості ренесансної культурної парадигми як першого етапу новочасної культури, що істориками трактується як «ранній новий час».

2. Основні риси ренесансної парадигми: міський характер культури Відродження, використання античної гуманістичної традиції, посилення світського компоненту культури

Термін *Rinascimento* (іт. відродження) було введено італійським істориком мистецтва та митцем Джорджіо Вазарі, який протиставив нове мистецтво, яке відродило античну культуру, і «темне середньовіччя». До речі, діячі Відродження також називали Середньовіччя «темним», таким чином вони назавжди закріпили своє негативне ставлення до Середньовіччя.

Перехідна доба між Середньовіччям і Просвітництвом почалася з Італії, де зростання впливу буржуазії призвели до створення нової *естетичної (на противагу етичній) моделі* комунікації: релігійна, аскетична культура, створена

Середньовіччям, поступається місцем світським прагненням до оголошення суб'єкта, що творить, центром світобудови. Завдяки винайденому книгодрукуванню, як і передбачив свого часу ригорист Бернард Клервоський, середньовічний Проторенесанс став масовим, античний ідеал калокагатії склав зразок для побудови життя за аналогом мистецтва. Головний комплекс елементів ренесансної парадигми можна зобразити у вигляді схеми на рисунку 6:

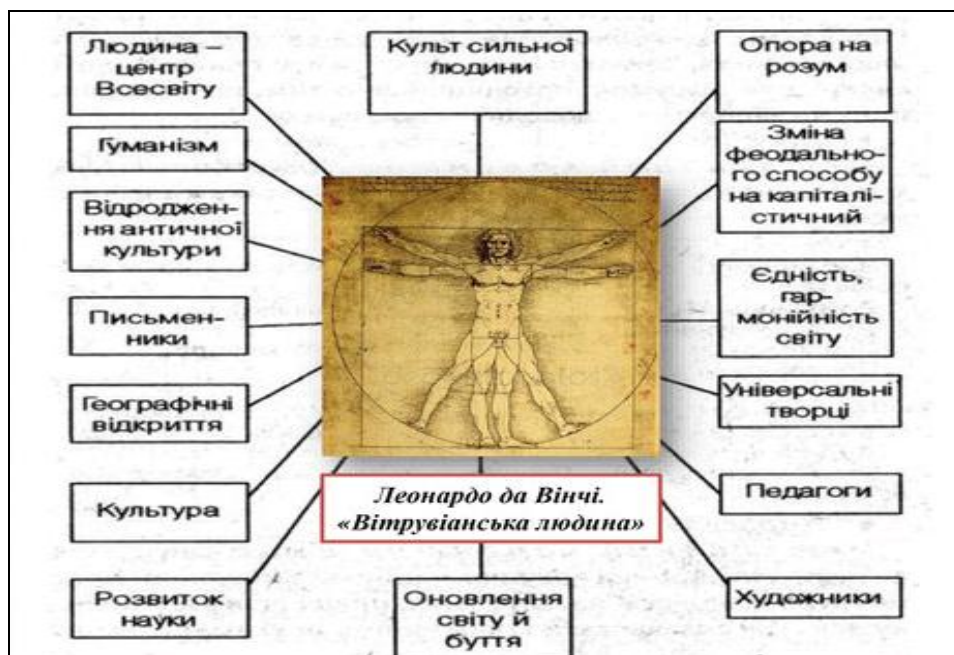


Рис. 6 – Основні риси та елементи ренесансної парадигми

На ранніх етапах Ренесансу інтерес до людини переростає в культ її творчих можливостей, а в області філософії відбувається відродження античної спадщини у повній, самостійній формі. Античність визнається класикою, яку активно вивчають і переробляють в «*studia humanitatis*» – богемних кластерах естетичної та інтелектуальної комунікації в тогочасній міській Європі. Зростання умонастроїв антропоцентризму, матеріалізму, раціоналізму, індивідуалізму та антиклерикалізму суттєво впливають на вільну критику та реформування католицької церкви. назустріч культу насолоди множаться салони, розваги, театри, карнавали, свята, коли відбуваються перші падіння табу і поширюється трансгресія бажання, вже не стримуваного патріархальною волею Отця.

Натомість статус людини як творця набуває авторитету. Люди більше не соромляться підписувати свої роботи, анонімна середньовічна персональна відповідальність змінюється ідеологією *гуманізму* – культу людини як великої, сильної, незалежної особистості, здатної використовувати світ та інших. Безліч ренесансних філософських шкіл, об'єднаних спільними ідеями, на базі відмови від теоцентризму змушує людей зосередитися на власних можливостях, вони звертаються до античної культури, з якої не тільки засвоювалися знання, але й

перероблялися на ґрунті антропоцентричного гуманізму, який поширився в XIV - середині XV ст.

Цей філософський напрям мав антиклерикальну спрямованість. Відтепер мислителі доводять, що задатки особистості не з милості дані Богом, а є результатом власних зусиль людей. Людина має право на активну, творчу діяльність, реалізацію індивідуальності і свободи. Філософія гуманізму проникає в літературу: вже Данте Аліґ'єрі в «Божественній комедії» іронізує з приводу фанатичних помилок напівграмотних священників. Фр. Петрарка у своїх поезіях проповідував ідеали любові і земних радощів, яких ми можемо добитися і без Божої волі. Він сумнівається в загробних перевагах нагороди за благочестя, однак знає спосіб досягти реального безсмертя душі. Як це зробити? Займатися творчістю й коханням, адже буття відбувається лише тут і зараз, іншого шансу не буде.

Дж. Боккаччо та Л. Валла сповідували пристрасну віру в розумовий і фізичний потенціал людини, який ще не розкритий. Людина більше не розглядається як гріховна, недосконала істота або як носій певної соціальної групи. Вона - індивідуальність, неповторна, унікальна особистість. Робиться акцент на її здатності до творчості і пізнання в контексті шанування природного начала. Захоплюються не тільки духом, але й людським тілом, звеличують їхню єдність. Т. Кампанелла писав, що тілесна краса – це Божий дар, а тілесна недосконалість – це застереження щодо зла. Особистість епохи Відродження ставила естетичне начало вище етичних міркувань.

Людина як центр Всесвіту створена для насолоди світом природи, яка з точки зору натурфілософії є одухотвореною безкінечністю, пізнається не релігійним Одкровенням, а науковим розумом і містичними почуттями одночасно й складає в якості макрокосмосу гармонійний союз з мікрокосмосом. Пізнання не має меж, суб'єкт оголошується всемогутнім. У контексті натуралістичного пантеїзму з елементами містики божественні сили творення ототожнюються з творінням («Все є Бог»). У залежності від переваги містичного чи натуралістичного пантеїзму, виокремлюються два його ренесансні напрями: наближений до Середньовіччя, *ідеалістичний* (природа - це вияв божественної сили) та *світський* (Бог – лише сукупність законів природи).

Тобто, якщо в першому випадку Всесвіт є виявом еманациї Бога, то в другому Богом є сам Всесвіт. М. Кузанський вважав, що Бог розкриває світ з себе, а не творить його з нічого. А Дж. Бруно стверджував, що Бог є у всіх речах, але у вигляді пов'язаних закономірностей. Галілео Галілей та М. Коперник доповнюють натуралістичний пантеїзм астрономічними відкриттями, балансує через естетику між натурфілософією (тобто, філософією природи, вільною від теології), езотеричним знанням та теологією.

Батьківщиною епохи Відродження стала Італія, насамперед її північні райони, де знаходилися найбільші торгові та промислові міста-республіки: Генуя, Венеція, Флоренція, Мілан, Сієна. Розвиток епохи Відродження пов'язаний із *розвитком міської культури*. Розвиток міст та промисловості –

найбільший переворот з усіх пережитих на той час людством. Місто являло собою силу, яка виводила суспільство за рамки феодального устрою. Міська культура мала яскраву специфіку: спочатку міста утворювалися з допомогою ремісників, майстрів, торговців, які, залишивши селянське господарство, розраховували лише на себе. Це були заповзятливі люди, яким було властиве почуття господаря, який і виробляє, і розпоряджається прибутком сам, що, безумовно, формувало нове ставлення до світу та себе. Саме у містах і стали виникати світські центри науки та мистецтва, діяльність яких перебувала поза контролем церкви. Вільні вчені-художники перетворюються на всемогутніх античних титанів, для яких доля і фатум не існують.

Нова позиція людини у світі в епоху Відродження потребувала світоглядної основи, яку надавала Античність. Проте античний антропоцентризм тут наповнюється вже глибшим духовним змістом. Тенденція переосмислення античності сильна, але поєднується з культурними цінностями християнської культури. Не втративши Бога і віру, діячі Ренесансу почали усвідомлювати себе значущими, унікальними, самостійними та відповідальними за долю людьми.

3. Основні періоди, видатні представники та досягнення культури Відродження

Ренесансна парадигма поширилася по всій Європі, хоча епоха Відродження, обмежившись переважно міською культурою, тривала відносно недовго, включивши у себе ще й свою релігійну версію (північне Відродження, або Реформацію): з XIV по XVI століття, пройшовши такі етапи:

- *Проторенесанс* – кінець XIII- поч. XIV століття;
- *Ранній Ренесанс* – сер. XIV-XV століття;
- *Високий Ренесанс* – з кінця XV до 1530;
- *Пізній Ренесанс* – до кінця XVI століття, а в деяких країнах – до початку XVII ст., коли в ядрі Відродження почалося «італійське божевілля» - бароко, – а інші країни вживали перезрілі продукти Ренесансу.

Криза Ренесансу, коли повертаються містицизм і трагізм, закладена в самій культурі Відродження: від оголошення людини центром космосу в антропоцентризмі Ф. Петрарки до ідеї безкінечного космосу (пантеїзму) Дж. Бруно, де людина ставала лише пилінкою, що не могло не викликати травму й трагічний злам, разом з тугою за новим Середньовіччям.

Мистецтво Ренесансу, віддзеркалюючи інноваційні світоглядні та комунікативні мотиви й конотації, являло нову парадигму людяності, де енциклопедична освіта, творчі особистості, розум і талант прокладали шлях до суспільної реалізації. Дж. Боккаччо вважав, що справжній поет повинен володіти такими знаннями: граматики, історія, географія, мистецтва, археологія. *Семіотика театралізації життя як тексту* вимагала абсолютного ідеалу в якості побутової норми: творці намагалися наслідувати принципам, які вони ж і випестували. Живопис, скульптура, архітектура породжують не просто

художників – *титанів*, носіїв прометеївського духу. Представник раннього етапу Відродження С. Ботічеллі ще творить спіритуалістичних Венер, схожих на Мадонн, та тілесних Мадонн, схожих на Венер (за виразом М. Бердяєва), балансує, подібно Данте, на межі спіритуалістичного Середньовіччя та матеріального Нового часу.

Італію вважають батьківщиною епохи Відродження, оскільки в Західній Європі Італія є безпосереднім спадкоємцем античної культури. Примітно, що Рим, вічне місто, яке тисячоліття перебувало під гнітом варварів, ніколи не забувало колишньої слави, хоча першість у відродженні античної думки належала не Риму, а Флоренції. У Флоренції створювали свої шедеври титани епохи Відродження: Брунеллескі, Альберті, Донателло, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель. У Флоренції Платон та інші грецькі філософи вперше були перекладені латиною.

Завдяки головному філантропу епохи Відродження Лоренцо Медічі, Лоренцо Чудовому, візантійському філософу Гемісту Плето, флорентійцям Марсіліо Фічіно, Піко делла Мірандолла заснували так звану платонівську академію, де поділилися своїми новаторськими гуманістичними ідеями. Власне, мислителів Відродження називають не стільки філософами, скільки гуманістами, оскільки багато хто з них не мали цілісної філософської системи.

Данте Аліг'єрі вважається предтечею Відродження в літературі, а в живописі – *Джотто ді Бондоне*. Як друзям, Данте і Джотто вдалося створити нову мову та нові образи. «*Божественна комедія*», яку Данте написав у вигнанні, не є традиційним середньовічним канцелярським жанром видіння, де святий або ангел спускається в пекельні глибини. Це подорож пеклом самого автора, якого супроводжує не хто інший, як язичник — римський поет Вергілій. *Комедія* (це була оригінальна назва твору, епітет «божественна» з'явився трохи пізніше), наповнена алегоріями і анахронізмами. Данте помістив у пекло померлих грішників, а також його ще живих сучасників, які були політичними ворогами поета. У той же час, спускаючись глибше, Данте не може приховати свого співчуття до багатьох страждених, і це важливий момент особистого співчуття та індивідуального переживання. Данте так детально описав кола пекла, ніби він насправді там був.

Подібна матеріальність і реалізм з'являються на фресках Джотто. Одним із найвиразніших творів Джотто є «*Оплакування Христа*», який демонструє емоційні відтінки внутрішньої смуту святих і страждених ангелів. На цій фресці майстер створив широкий спектр почуттів, урізноманітвивши своїх скорботних героїв. Що стосується інновацій візуальної мови, то Джотто був першим художником, який відмовився від золотого фону на користь блакитного неба, у його картині з'являються пейзажі та натяк на перспективу та обсяг.

Звеличуючи людську особу, створюючи образ богоподібного творця, епоха Відродження також гостро відчувала кінцевість людського життя. Ця трагедія різко виражена в поезії *Фр. Петрарки*, творця нової європейської

лірики. У ряді своїх сонетів він хоче позбутися мук кохання, знайшовши смерть, але також він дає зрозуміти, що по той бік життя є невідомий світ. Його сонети одухотворені і водночас дуже зрозумілі сучасному читачеві, адже він описує почуття живої людини. Гуманістичний світогляд епохи Відродження у літературному дискурсі найяскравіше розкривається на прикладі творчості Ф. Петрарки. Саме він став родоначальником нової європейської лірики, створюючи гармонійне поєднання чистоти і любовного томління, пристрасті і непорочності.

Його молодший сучасник Дж. Боккаччо, засновник сучасної новели, написав іронічно-філософську збірку «Декамерон», в якій психологізм фігурує, хоча й схематично. Найважливішим тут є відсутність традиційної для італійської новели дидактики. Десять героїв «Декамерона» покидають місто під час чуми (покарання Господа) і протягом десяти днів розповідають один одному історії, сповнені романтики та еротики. Ця збірка оповідань яскраво демонструє думку самого автора. Боккаччо розповідає про те, як Бог створив чоловіка як чоловіка, а жінку як жінку, і що і праведники, і грішники зрештою вмирають від чуми. То чому б не боротися з лихом і не насолоджуватися життям, яке так швидко проходить?

Пряма й лінійна перспектива – знахідка й культ епохи Відродження. Художники кватроченто демонструють своє володіння цими техніками. Для середньовічної людини небо мало особливу привабливість; для людини епохи Відродження таку привабливість має горизонт і пейзаж. За допомогою наукових знань, геометрії та математики художники створюють ідеальний світ, не просто наслідуючи природу, а перетворюючи її. Перше висловлювання про перспективу належить флорентійському архітектору Ф. Брунеллескі. Однак Брунеллескі не пояснив закони перспективи. Це зробив у трактаті «Про живопис» архітектор і письменник Леон Баттіста Альберті. Альберті назвав перспективу «вікном», через яке ми дивимося в простір. Це визначення має не тільки описовий, а й філософський зміст. Використовуючи перевернуту перспективу, ікона помістила людину у свій райський світ, створюючи ефект «тут-буття». Картини кватроченто відчужують простір живопису від простору глядача, демонструючи світ у картині, переходячи в інший вимір – художній.

І, звичайно ж, один із найвідоміших діячів епохи Відродження Леонардо да Вінчі не залишив без уваги це питання і написав твір «Про живопис і перспективу», у якому полемізував зі своїми попередниками, виділяючи три види перспективи: лінійну, повітряну і тональну.

Одним із найзнаменитіших прикладів використання засобів прямої лінійної перспективи в композиційних цілях є фреска Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря», створена у 1495-1498 рр. на стіні трапезного домініканського монастиря Санта-Марія-делле-Граціє в Мілані. Рафаель Санті у знаменитій фресці «Афінська школа» в Станці делла Сеньятура («Залі указів») Ватиканського палацу задля цілісності композиції та виділення основних фігур використовував усупереч правилам центральної проекції кілька ліній горизонту

та точок сходу. Щоб підкреслити монументальність і значущість фігур, Рафаель «вивів» їх із системи прямої лінійної перспективи на передній план, формально порушивши масштабність (інакше вони виглядали надто дрібними), надавши архітектурній перспективі замість однієї три лінії горизонту і дві точки сходу перспективних ліній. Від цього й виник потужний «ефект присутності»: ніби у невеликому приміщенні великі філософи давнини знаходяться поряд із нами. Розгляньте фреску Рафаеля на рисунку 7 як приклад застосування лінійної перспективи



Рис. 7 – Фреска Рафаеля «Афінська школа» (1510)

Портрет в епоху Відродження. Тривалий період Середньовіччя не знав портретного жанру. Вартими зображення були лише персонажі Біблії, а оскільки вони є представниками божественного світу, їх зображення були умовними, канонічними та символічними. Перші скульптурні портрети почали з'являтися в готичних соборах. Середньовічний портрет пов'язаний із становою ієрархією, найчастіше на ньому зображувалися представники влади та лицарства. Реалізм у портретах є рисою епохи Відродження. Перші портретні зображення є профільними, але в них вже можна побачити індивідуалізацію зображуваної особи. Вершиною портретного мистецтва кватроченто є *Мона Ліза*, яка приваблює глядача своєю таємничістю.

Риси реальних людей проглядалися не лише в портретах, а й у релігійних образах: приходять перемога мирського над небесним, і в образах Богородиці і святих можна впізнати все більше справжніх людей. Наприклад, робота Боттічеллі «*Поклоніння волхвів*» зображує цілий сімейний портрет династії Медічі і автопортрет самого художника. У правому кутку римських

руїн ми бачимо павича – символ безсмертя не тільки християнської віри, а й флорентійської династії. Розгляньте цю картину Боттічеллі на рисунку 8 як приклад поєднання релігійного та реального портретного живопису.



Рис. 8 – Картина Боттічеллі «Поклоніння волхвів» (1475)

Натомість шедевр зрілого Ренесансу – «Сікстинська мадонна» Рафаеля – вже максимально наближена до матеріального зображення світу. Картини Відродження відрізняються застосуванням геометрії, золотого перетину, широкої перспективи, монументальної панорами, реалізму та історизму. Наприклад, розпис Сікстинської капели Мікеланджело, створений в період Високого Відродження – це об'ємні фрески, що представляють собою цикл, і створені вони за три роки. Серед сюжетів можна помітити важливе для епохи Ренесансу й виконане в дусі ідей еманції неоплатонізму й містичного пантеїзму зображення створення Адама, де Бог ось-ось торкнеться Людини і вкладе у його тіло душу. Ще одне геніальне творіння Мікеланджело – скульптура Давида, яке знаменує собою культ людського тіла. Гордий, самовпевнений, фізично розвинений юнак – це жест компліментарності у бік калокагатії, притаманної для античної скульптури.

Нову гедоністичну модель комунікації можна виявити у дискурсі пронизаної гіперреалізмом, фривольністю та радикальними антицерковними настроями збірки новел Дж. Боккаччо «Декамерон». Перша новела збірки є основною, що зв'язує історією. Сім дівчат і три юнаки ховаються від чуми в замку. Вони співають, танцюють і розповідають один одному різні історії. Ці живі, молоді люди є уособленням нової людини Ренесансу, чума ж втілює кайдани Середньовіччя. Вперше читач може побачити героїв з народу, а саме студентів, конюхів, телярів і інших. Тому церковні служителі сильно не

любили цю книгу, і навіть публічно спалювали її на площі. Але навіть такі гоніння були здатні вбити популярність збірника, що за культом тілесності та іронією, маргінальністю та протестністю випереджав малі наративи постмодерної культури.

«Гаргантюа та Пантагрюель» Ф. Рабле сповнені тим же *емансипаційним й одночасно репресивним карнавальним сміхом*, який розгортав свою парадоксальну (на думку М. Кундери, трагічну і комічну, піднесену і смішну) трікстеріаду також на театральних підмостках: язичницькі жести акторства відтепер активно вивчалися, що втілювалося у жанрах: *«вчена комедія» і народна «комедія дель арте»*. «Вчена комедія» безпосередньо пов'язана з античною: зберігся навіть поділ на акти, акцентувалася роль слуг. «Комедія дель арте» посилила елемент фарсу та пародії. Акторів присвоювалася «маска», яка означала певний тип героя. Маска актором обиралася на початку кар'єри, яка більше ніколи не змінювалася. Репліки не завчалися заздалегідь, акторові потрібно було знати лише загальний сценарій. Знаючи специфіку своєї ролі, виконавець імпровізував, виконував різні трюки. Від імпровізації відмовлялися лише артисти, які грали закоханих, у них, до речі, відрізнялися і костюми.

Популярність таких виступів теж була приголомшливою, вона уособлювала підйом *діонісівського початку*, який відповідав за синкретичну *єдність поезії, театру та музики*, що знову набувала індивідуального стилю, тонкої чуттєвості, світськості та поліфонічності. Досягнення драматургії епохи Відродження дають шанс повністю розкритися таланту В. Шекспіра, який увібрав у себе знання майже мислителів Ренесансу, наприклад, у нього є безліч ремінісценцій з Мішеля Монтеня.

Релігійним продовженням ренесансного світського гуманізму стало Північне Відродження, відоме як *Реформація XVI ст.*, представники якої – творці нового напрямку християнства, з його утвердженням «дешевої церкви», відмовою від пишної зовнішньої обрядовості, запереченням індульгенцій та переконанням в абсолютному ефекті особистого зусилля із встановлення інтимного зв'язку з Богом через «виправдання вірою» й особисте тлумачення Святого Письма (*sola fide, sola scriptura*) – богослови М. Лютер, Ж. Кальвін, Т. Мюнцер та У. Цвінглі – створили новий тип ментальності, що отримав у М. Вебера назву *«буржуазний етос»* - свідоме й цілеспрямоване прагнення до збагачення у рамках своєї професійної діяльності при одночасному обмеженні витрат на споживання.

Релігійними засадами *«духу капіталізму»* стали основи *трудової протестантської етики*: працелюбна й планомірна сумлінність, культ мирської праці як священного «покликання», що виражає ідеал служіння Богові замість чернецтва («Calling», «Beruff»); накопичення грошей та надання своєму способу життя надмірно аскетичних рис через релігійну заборону на будь-яку насолоду споживанням та одночасне розуміння доходу як підтвердження «обраності для спасіння», що сприяло капіталовкладенням у банківську справу та перетворило вогнища перших протестантських общин у північній Європі та

Америці на базові кластери розвитку раціоналістичного капіталізму, який надалі втратив зв'язок із своїми сакральними архетипами.

4. Елементи ренесансної культури у соціальнокомунікаційній парадигмі сучасності

Значення парадигми Відродження для європейської культури – настільки велике, що визначило собою подальший розвиток всіх областей: від науки до поезії, від музики до театру, від філософії до живопису.

З точки зору репрезентації феномену Відродження в сучасній культурі, немає ніяких перешкод для ствердження, що постмодерний бодіцентричний медіа-дискурс являє собою цифрову версію ідеалу Ренесансу, але без притаманного йому гострого відчуття буття й тілесності, що втрачає функцію метафори душі і плоті (Ж. Бодрійяр), стаючи транссексуальною абстрактною цифрою. Культурна парадигма Відродження, яку церковні діячі критикували за початок ери насолоди (евдемонії – пошуку земного щастя), була досить життєствердною, вона випромінювала чисто модерну віру в те, що людина здатна на все. І діячі цього часу довели правдивість подібних думок своїми роботами, сформувавши ідеал титанізму.

Ренесанс не залишився мертвою спадщиною в музеях, він став патерном американської мрії «self made man», притаманної і для індустріального, і для інформаційного суспільства, і для промислової економіки другої хвилі, і для креативної економіки переживань і знань третьої хвилі, незалежно від наративів «смерті» чи «воскресіння» автора.

Твори, образи, портрети самих митців доби Ренесансу активно використовуються у сучасному масовому мистецтві, зокрема, в стріт-арті. Наприклад, у липні 2021 р. новозеландський вуличний художник Оуен Діппе, який працює в Нью-Йорку, присвятив графіті видатним майстрам Відродження і черепашкам-ніндзя – персонажам коміксів, що були названі на честь цих художників. На стіні в Брукліні, яку може побачити кожен пасажир метро, Діппе намалював Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело і Донателло. Всі вони зображені в масках кольорів, які носили черепашки-ніндзя (рисунок 9).



Рис. 9 – Зображення італійських художників доби Відродження у Бруклінському метро (2021)

У наші дні мистецтво Ренесансу активно увійшло у масову глобальну ринкову культуру брендингу, наприклад, косметична фірма «Lime Crime» присвятила палетки тіней картині Ботічеллі «Народження Венери». Творці косметики кожному кольору привласнили тематичні назви створених в епоху Ренесансу шедеврів. Одними з найпопулярніших у сучасному рекламному дискурсі стали Мона Ліза (реклама окулярів, одягу, медичних масок, перукарських і медичних послуг тощо) та фрагмент фрески Мікельанджело «Створення Адама».

Отже, творіння епохи Відродження можна побачити на альбомах відомих виконавців, на принтах брендового одягу, на біг-бордах, у рекламних кліпах та поп-кіно, вони просякають усю масову культуру глобального цифрового світу мультикультуралізму.

? Питання для самоконтролю

1. Якими є основні культурні універсалії епохи модерну?
2. У чому полягають комунікаційні відмінності між Середньовіччям та модерним часом?
3. Розкрийте поняття універсалізму, раціоналізму, логоцентризму Нового часу.
4. Охарактеризуйте комунікативне ставлення до фігури Іншого в епоху модерну.
5. Хто є теоретиками модерну у Новий час та в сучасну епоху?
6. Що таке гуманізм та антропоцентризм як ідейні доміанти епохи Відродження?
7. Розкрийте сутність концепції покликання як бази формування картини світу Реформації.
8. Чим містичний пантеїзм відрізняється у Ренесансі від натуралістичного?
9. Які майстри Ренесансу поєднують у собі середньовічні та модерні риси?

Практичні завдання

1) Підготуйте усну розповідь та презентацію про один із видів ренесансного мистецтва або про один із його періодів.

2) Перегляньте документальний фільм Мартіна Папіровськи «The Renaissance - the Age of Michelangelo and Leonardo da Vinci (1/2) (англ. мова) або «Фактор Ренессанса» (1/2) (рос. мова) виробництва DW Documentary та напишіть есе «Видатні представники доби Відродження: сучасні засоби репрезентації у медіа».

3) Знайдіть у сучасних мас-медіа матеріали (інформаційні, рекламні, у графічному оформленні друкованої продукції), присвячені або такі, що використовують елементи культури та мистецтва Відродження (визначити жанрово-тематичні та стилістичні особливості матеріалів, їх функції).

Використана література

1. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. Москва : РГГУ, 1995. 448 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Языки славянских культур, 2010. 640 с.
3. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Санкт-Петербург : Азбука, 2018. 635 с.
4. Відродження, або Ренесанс. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А – Л. С. 181-183.
5. Дмитриева Н. Краткая история искусств. Москва : РИПОЛ классик, 2000. 319 с.
6. Етика епохи Відродження. Тофтул М. Г. *Сучасний словник з етики*. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
7. Ильина Т. История западноевропейского искусства. Москва : Высшая школа, 2000. 368 с.
8. История мировой культуры (мировых цивилизаций) / под науч. ред. Г.В. Драча. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. 544с.
9. Культурологія : українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / за ред. проф. М. М. Заковича. Київ : Знання, 2004. 567 с.
10. Лосев І.В. Історія і теорія світової культури: європейський контекст : навчальний посібник. Київ : Либідь, 1995. 224 с.
11. Меднікова Г.С. Українська та зарубіжна культура ХХ століття. Київ : Знання, 2002. 214 с.
12. У Нью-Йорку з'явилося графіті із зображенням митців Відродження в масках черепашок-ніндзя URL : <https://www.5.ua/dv/life/87965>
13. The Renaissance: philosophy, painting, worldview. URL : https://arthive.com/fr/encyclopedia/4241~The_Renaissance

ТЕМА 5

Розмаїття стилів культурно-мистецької парадигми XVII- XVIII ст.

Мета: виявити світоглядно-комунікативну своєрідність та стильове розмаїття культурно-мистецької парадигми XVII- XVIII ст., розглянути мистецькі здобутки європейського бароко та класицизму як панівних стилів модерної доби.

План

1. Духовна культура доби Просвітництва.
2. Бароко versus класицизм: екстатичність та раціональність.
3. Бароко – перший загальноєвропейський художній напрям.
4. Головні здобутки європейського класицизму.



Основні терміни та поняття: Просвітництво, «республіка літераторів», просвітницькі журнали, бароко, екстаз (екстатичність), опера, поліфонія, класицизм, абсолютистські держави, мімезис, принцип «трьох єдностей», рококо, сентименталізм.

1. Духовна культура доби Просвітництва

Епоха Просвітництва стала поворотним етапом історії європейської цивілізації, явищем багато в чому підсумковим. Європа зробила рішучий крок переходу до нових економічних, соціально-політичних та ідеологічних форм. Абсолютистські режими XVII-XVIII ст. почали змінюватися демократичними. Феодальні економічні відносини поступаються місцем капіталістичним, у науці та філософії затверджується раціоналізм, у політичному та релігійному житті – принципи толерантності (обґрунтовуються та отримують юридичне оформлення концепції «природних прав людини» та демократії). Позначені явища пробивали собі дорогу з великими зусиллями – XVIII ст. стало епохою кривавих революційних потрясінь та воєн за незалежність.

Соціально-економічні та політичні досягнення були пов'язані з рухом у духовної області, який сам дав собі назву «Просвітництво». «Просвіта за допомогою світла розуму» – таке було гасло прогресивних сил Європи. Нові ідеї набували поширення завдяки подорожам, міжнародній книжковій торгівлі, все більшій перекладацькій діяльності та листуванню.

Початок європейського Просвітництва пов'язаний з ідеями англійських діячів та філософів кінця XVI ст. Прийняття в 1689 р. «Біля про права» стало знаменною подією не тільки для Англії, але і для всієї Європи, бо в Білі про права було заявлено нову модель взаємовідносин особистості та держави. Висловлене Дж. Локком положення про те, що «ми народжуємося вільними, так само, як ми народжуємося розумними», для багатьох звучало справжнім одкровенням («Про громадянське правління», 1690). Вольтер писав, що «Локк розгорнув перед людиною картину людського розуму, як чудовий анатом, пояснює механізм людського тіла». Багато французьких просвітителів (Монтеск'є, Вольтер, Прево) вирушили в Англію, щоб на місці ознайомитися з тим, що здавалося їм найпередовішим і цінним у галузі культури, ідеології та державного устрою.

Умови розвитку європейської культури в цей час визначалися насамперед створенням у XVII ст. певного інтелектуального середовища, що увійшло в історію під назвою «Республіка літераторів» або «Республіка вчених». Це поняття відобразило нову форму спілкування європейських інтелектуалів, орієнтованих на антисхоластичні методи пізнання. Це свого роду міжнародне «братство літераторів», об'єднаних в «Невидимі коледжі» завданням пошуку істини, вільні від теологічних догм. Крім особистих зустрічей, члени цих груп потребували наукового листування, без якого важко собі уявити духовне життя Європи цього періоду. Листування це було іншого роду, ніж епістолярна спадщина античності, середньовіччя або Ренесансу: кожен, хто прагне знання,

повинен був орієнтуватися тепер не на Вчителя і його інтерпретаторів, тобто не на готове знання, а на самого себе та на інших як рівноцінних особистостей (в сенсі рівної їхньої участі у формуванні нового знання). Стали створюватися наукові товариства, здатні до залучення та акумулювання коштів на видання (у тому числі й періодичні). Саме завдяки листуванню у межах певних наукових товариств у Європі з'являються перші журнальні видання «Журнал учених» (Франція, 1665), «Філософські праці королівської спілки» (Англія, 1665), «Новини літературної республіки» (Голландія, 1684).

Просвітництво збіглося зі становленням та розквітом журнальної періодики, і в цьому збігу є своя закономірність. У період, коли володарями дум були філософи та письменники, роль друкованого слова у формуванні громадської думки зростає багаторазово. Журнали як концептуальні періодичні видання, стали одним із основних комунікаційних каналів для поширення просвітницьких ідей на широку читацьку аудиторію.

Священний текст з його сакральним ставленням до слова поступово поступався першістю тексту науковому, що спирається на усвідомлене розуміння дійсності, на досвід, що допомагає пізнавати закони природи та суспільства. Вважається, що саме в цей час знання набуває інформаційної форми, перестає бути чимось апріорно даним людині.

Отож, XVII ст. позначене становленням і посиленням капіталістичних тенденцій, що виразно стверджується в реальності через хаос першої буржуазної революції, колонізацію Америки та жорстокість насильницьких змін в суспільстві. Інституалізація та диференціація нової науки, як експериментальної, так і теоретичної, склала передумови для подальшого розвитку буржуазного способу виробництва та прагматичного погляду на світ. Легітимовані парадокси і трагічні суперечності епохи ранніх буржуазних революцій і розквіту абсолютистських монархій, наукового прогресу та Контрреформації втілилися в онтології, антропології, аксіології та гносеології двох стилів: грандіозного, експресивного бароко і сухого, розумового класицизму.

2. Бароко versus класицизм: екстатичність та раціональність

У світоглядному та філософському контексті XVII ст. – початок проекту Нового часу – власне модерну як суспільства перемоги ідеї всевладдя Розуму та повного секулярного «розчаклування світу». Звісно, що *сцієнтистський раціоналізм* не міг не викликати спротиву у вигляді поширення тенденцій до *релігійного містицизму*, тому дві світомоделі, які визначили два альтернативні полюси століття, хаосу та космосу, – це *раціональність*, втіленням якої був стиль *класицизму*, та *чуттєвість*, втіленням якого було «божевілля» *барочної екстатичності*.

Персоніфікаціями класицистичної раціональності *аполлоніського начала* та барочної чуттєвості *діонісійства* стали філософські постаті *Рене Декарта та Блеза Паскаля*, які розробили *альтернативні моделі суб'єкта* – *людини-*

машини, носія розумної доцільності й технократизму (оптимістичний герой Декарта, *картезіанський суб'єкт – cogito*) та персонаж Паскаля – екзистенційний «*мислячий очерет*», *трагічна вразлива жива істота*, яка є смертною, але її велич полягає у тому, що при усій своїй оголеності та беззахисності, людина, на відміну від інших живих істот, розуміє, що вона гине.

Усвідомлення *нестачі як травми у бароко та повне її символічне заповнення* в класицизмі призвели до того, що класицистична комунікативна модель створює «гладку» й погоджену, «зшити», мову спілкування, без тріщин і розривів, у той час, як бароко сповнене мерехтінь знаків, семіотичних замикань, розривів означників. *Класицизм є монологічним. Бароко – діалогічним.* Із семіотичної та психоаналітичної точки зору бароко є вакуумом у символічній структурі класицизму, його маргінальним Реальним, що проривається назовні як *екстаз, трансгресія бажання*, зв'язаного класицистичним каноном (*табу*).

З культурологічної точки зору, картина світу є легітимованим шизофренічним роздвоєнням Відродження (за Р. Гвардіні). Образи ясного класициста Пуссена та світло-тіньові барочні іпостасі драматичного Рембрандта, суворий ампір Казанського собору та пишність Смольного собору в одному й тому ж культурному гештальті Петербургу – це візуальні репрезентації *двох шляхів, яке обрало людство після кризи епохи Відродження*, що наступила внаслідок *самозаперечення Ренесансу*. Антропоцентризм прийшов у невідповідність з самим собою (з принципом перебування людини в центрі Всесвіту), коли сам Всесвіт став безкінечним у Джордано Бруно, а людина змушена була розчинитися в ньому. Зазначене або формує почуття трагічного зламу й одночасно гедоністичного ескапічного забуття (бароко), або технократичного оптимізму й віри в прогрес (класицизм): і бароко, і класицизм стали наслідками цього переживання безкінечності як травматичної реальності, оголеної після руйнації символів гуманізму.

На противагу бароко, *класицизм* в кінці XVI – на початку XVII ст. прийшов на зміну Ренесансу у стані пантеїстичної кризи, тому тут культивуються ясність, цілісність, гармонійність, лінійність, рівний радісний спокій, що досягається за рахунок стрункості, гармонії, пропорції, симетрії, цілісної монолітності, суверенності творіння, яке не розчиняється у просторі, але чітко виписує на його тлі свою паритетну конфігурацію.

Якщо бароко підкреслювало зв'язаність всього з усім, залежність кожної людської одиниці від грандіозних космічних процесів, то класицизм говорить про стриману гідність окремої особистості, про те, що різні пласти буття – відносно незалежні одне від одного. Перед художниками і поетами класицистичної парадигми стояло важливе математичне над-завдання: обґрунтувати незалежність, суверенність, партикулярність індивіда, знайти такі природні закони, керуючись якими, людина могла б протистояти домаганням хаотичних світових сил на владу над ним. На соціальному рівні поява подібної ідеології було пов'язана з виникненням *нових, економічно незалежних груп, населення, посиленням третього стану – буржуазії*, претензії якої на участь в

суспільному житті призвели до грандіозних революцій кінця XVIII ст. Натомість бароко залишалося стилем дворянства, знаті, нащадків романтичного лицарства.

Опору в протистоянні стихійності класицизм знайшов в розумі людини, в його *ratio*. Вся теорія і художня практика класицизму будувалася на припущенні *бінарних опозицій*:

- життєвий світ містить у собі елементи високого і низького;
- світлого, осмисленого, гармонійного і хаотичного, темного, чуттєвого;
- трагічного, піднесеного та комічного, смішного.

Між різними областями людської діяльності, між різними соціальними верствами пролягали невидимі, але цілком відчутні кордони. Різні сфери буття людини керувалися різними законами, погляди на дійсність були нормативними: вибудовувалася чітка символічна гегемонія, що неминуче призводила до художньої ідеалізації та схематизації світу. Класицизм мав справу з ідеальним персонажем, поміщеним в ідеальні ж обставини: сам ідеал, як колись у серелньовічному лицарстві, сприймався в якості побутової норми. Якщо бароко репрезентувало світ як зв'язну, динамічну, нескінченну цілісність, в класицизмі дійсність виявляється аналітично розділеною на відносно незалежні сфери буття. Тим самим обґрунтовується можливість автономного існування людини як частини раціональної машини.

Бароко є універсальним і сингулярним, а класицизм – партикулярним. Бароко через свою сингулярність наближає нас до постмодерну, а через універсальність – до неомодерну. Класицизм є концентратом класичного модерну. Щоправда, суттєвим легітимованим парадоксом класицизму, його «розривом» і травмою залишається нерозв'язаність питання про те, де проходять кордони між цими сферами, хто їх проводить, керуючись якими критеріями ми визначаємо область, в якій ми опинилися? Відповідь поставала наступною: проводить ці кордони всевладний розум, саме він говорить нам, якими ідеалами ми повинні керуватися, займаючись творчістю, будуючи сімейне життя, служачи батьківщині, задовольняючи побутові потреби. Тобто цінності, що лежать в основі будь-якої естетичної діяльності, художник бере не з реальної дійсності, а виходячи з ідеальних, нормативних уявлень про світ: мистецтво є дидактичним і підпорядкованим моралі, у тому числі громадянській.

Звідси – класицистичні принципи *єдності місця, часу і дії* в драматургії, або «*трьох ґтилів*» в літературі («високого», «середнього», «низького» – за «пристойністю матерій» у М. Ломоносова). Тріада закріплює за кожним з літературних жанрів (трагедія, драма, комедія) певні способи роботи з художнім матеріалом, зокрема, вказує, які теми чи сюжети слід розкривати, користуючись «високою» або «низькою» лексикою.

Загальними рисами класицизму постають:

- орієнтація на ясність, композиційну статичність, в основі якої лежить ідея про відносну автономність різних явищ дійсності, ідея суверенності особистості, яка відповідає законам розуму;

- раціоналізм як гносеологічна основа моралізаторської естетики: тільки те є прекрасним, що є моральним, а моральним є те, що відповідає абсолютним вимогам розуму;
- нормативність: будь-який твір має будуватися за певними правилами, що відображає зразковий підхід до самого життя;
- ідеальність у відображенні дійсності: світ зображується не таким, яким він є, а таким, яким він повинен бути згідно з ідеалом;
- орієнтація на образи античного мистецтва, в якому класицизм бачить позачасовий зразок балансу духу і тіла, врівноваженої гармонії розуму, почуття та обов'язку.

Розкривши базові світоглядні відмінності класицизму та бароко як альтернативних шляхів модерної думки після кризи Ренесансу, протилежних картин світу та опозиційних моделей комунікації, умовно сприйнятих нами як *внутрішньо гомогенні*, спробуємо виявити їх конкретно-історичні особливості та імпліцитні суперечності, щоб *відмітити не лише замкнутість і відмінність стилів, але й їх певну схожість* як виявів одного й того ж феномену modernity.

3. Бароко – перший загальноєвропейський художній напрям

Бароко – один з головних стильових напрямів в мистецтві Європи кінця XVI – середини XVIII ст. Бароко виникло в Італії і поширилося в більшості європейських країн. Релігійною базою бароко став католицизм та притаманні йому тенденції до Контрреформації, яка на противагу аскетичному протестантизму особливу увагу приділяла зовнішній видовищній ефектній стороні культу, який виражав прагнення до Бога у межах динамічно мінливого й плинного світу, так що ілюзорне та реальне почало синтезуватися у легітимованому контрасті. Граціозність та грандіозність, експресивність і патетика бароко покликані були повернути паству церкві, що схильна була використовувати не працю і накопичення, а чудеса, екстази та видіння.

Утім, семіотика, семантика та стилістика бароко вийшли за межі смаків католицької церкви і феодальної аристократії, які прагнули використати ефекти сліпучого блиску для глорифікації своєї придворної могутності. Екзистенційно бароко з особливою гостротою виражає притаманне для кризи гуманізму відчуття дисгармонічності буття та стихійного прориву до трансцендентного, позасвідомого, Реального. Бароко відкриває новий світ у процесі його становлення, а саме така ламкість та почуття новизни було притаманне для інноваційної верстви населення – буржуазії. Нагадаємо, що саме буржуазія стимулювала творення математично правильного, розділеного на ніші, світу і в класицизмі. Внутрішня гетерогенність бароко, наявність у ньому конфлікту між аристократичними та буржуазними замовниками, споріднює його з альтернативним стилем – класицизмом. Пошук стабільності і порядку є зворотною стороною почуття хаосу та спонтанності й навпаки. Звідси – парадоксальність бароко, що поєднує непоєднуване: монументальність – з динамізмом, театральний блиск – з солідністю, містику, фантастичність,

іраціональність – з тверезістю і розсудливістю, істинно бюргерської діловитістю.

Слід відмітити наступні загальні особливості бароко, що виражені однаковою мірою в його світоглядній, комунікативній та художній моделях. *Витончена патетична розкіш та пишність, багатство декорацій, розмаїття деталей оздоблення, велика кількість ліпнини у візуальних мистецтвах, а в інтер'єрах – позолота, незліченні дзеркала, що помножують та розширюють простір, ламаючи його лінійність.* Око не може затриматися на жодній прямій рівній траєкторії, увесь силует будівлі немов би знаходиться в русі, в хаосі, в динамічному напруженні, у прагненні прорватися «за межі», в трансцендентне, те ж саме – у шаленій метафориці філософії та поезії темпорального парадигмального «Я» автора, що рухається вертикальною діахронічною внутрішньою віссю доцентрового сходження. Складається враження, що будь-яке барочне творіння являє собою дещо єдине, тисячами ланок пов'язане з навколишнім простором, з усім повітряним середовищем, з контрастами світла й тіні, з яких текст намагається прорватися за допомогою підтексту, ніби з панівних означників, вислизаючи з їх рамок, але так до кінця текст не стає самостійним.

Цей принцип *Символічного Реального на межі травми* є основою всього світобачення бароко, в якому можна виділити наступні риси:

- динамізм, рухливість, емоційна гіперболізація образів, химерність («бароко» – від португальського «baroco» – що «мушля неправильної форми»);
- грандіозність охоплених внутрішнім поглядом просторів, велич стихій, що їх породжують, циклопічність будівель та мальовничих композицій, міць літературних образів, метафор, порівнянь;
- яскравість, пишність, театральність, декоративність, прагнення до синтезу, взаємодії мистецтв, коли поезія розуміється як музичний та словесний живопис, а живопис – як німа поезія у фарбах;
- іраціональність у поєднанні з прихованим прагненням до набуття нової гармонії, поезія перипатетиків, риторичність і метафоричність, утворена еkleктичним зіткненням віддалених категорій та понять (М. Ломоносов), поетичні варіації поліфонічних мотивів, цитації та інтертексти, що стали предтечами постмодерну.

Універсалією барочного світогляду є уявлення про вакуум – зяння розімкнутої, нескінченної травматичної реальності, що знаходиться у безперервному русі Всесвіту, в якому все нерозривно пов'язане з усім, утворюючи первісну синкретичну цілісність. Окремі феномени, явища, речі – вторинні і не самостійні, вони лише впливають з цієї грандіозної цілісності. Будь-яка картина художника епохи бароко не знає просторових обмежень, рама лише штучно обриває мальовниче оповідання, тому у глядача завжди залишається відчуття, що він бачив лише фрагмент чогось більшого, що розходиться в різні боки за межами полотна (радикальний розрив).

Так, на ермітажному полотні *П. Рубенса «Персей і Андромеда»* край картини «зрізає» частина поваленого на землю чудовиська, фігури амурчиків,

що обступають з усіх боків Пегаса і його доблесного господаря. Завитки і ліпні прикраси барокових палаців – це не порожня декорація, не потурання зніженому вигадливому смаку. Так виглядають «приліплені» до фасаду будівлі уламки нескінченного простору, великого космосу, який обступає будівлю з усіх боків, перетворюючи її на свою мікрочастку.

Всесвіт у бароко виявляється величезною, безмежною далечиною, поруч з нашим світом тут несуться в просторі міриади і міриади зоряних систем Бруно. Математика не в силах оперувати поняттями нескінченних рядів, поступаючись містиці, яка звертається до безмежності пізнавального процесу, а саме мислення виявляється предметом уважного споглядання на межі озаріння і приховує в собі хвилюючі таємниці. Грандіозність явищ, що відкривалися погляду, пригнічує. Але одночасно людина вперше виявляється мало не учасником космічних містерій, безпосередньо стикається з такими речами, про які вона вчора ще й не підозрювала. Даний образ величезного, нескінченного, запеклого, бунтівного світу, що залучає кожного в свій вселенський вир, є джерелом інсайту для барочних художників, поетів, філософів, музикантів.

Центром розвитку мистецтва бароко на рубежі XVI-XVII ст. була Італія. Тут створювалися паркові і палацові ансамблі, культова архітектура, декоративний живопис і скульптура, парадний портрет, а пізніше натюрморт і пейзаж.

Для архітектури бароко (Л. Берніні, Ф. Борроміні, К. Мадерно, Б.Ф.Растреллі, Д.Фонтана, Р.Райнальді, Г.Гваріні, Б. Лонга, Л. Ванвітеллі, П. да Кортонна) характерні: просторовий розмах, злитність й плинність складних криволінійних форм. Часто зустрічаються розгорнуті масштабні колонади, велика кількість атлантів та каріатид, надлишок скульптури на фасадах і в інтер'єрах, волоти, велике число фронтонів з розкріповками, рустовані колони і пілястри. Купола набувають складної форми, часто вони багатоярусні, як біля собору Святого Петра в Римі. Квінтесенцією бароко, вражаючим злиттям живопису, скульптури і архітектури, вважається *капела Корнаро в церкві Санта-Марія-делла-Вікторія* (1645-1652).

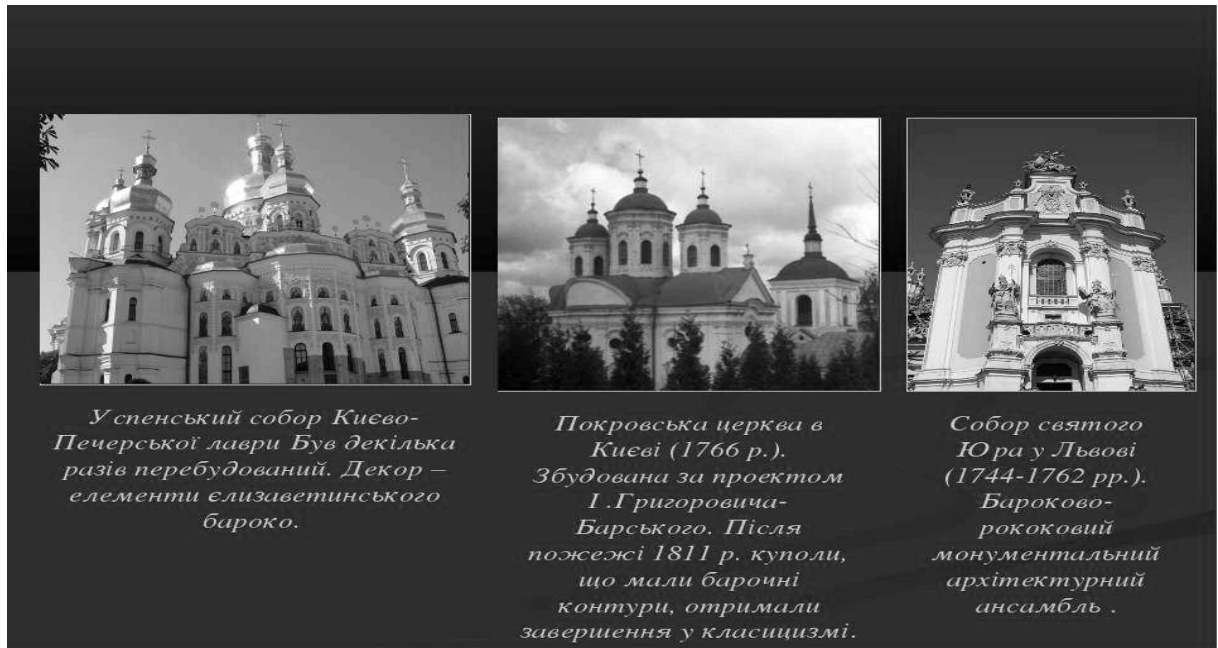
Тут Л. Берніні створив синтез живопису, скульптури та архітектури, де виділити кожен вид мистецтва вже неможливо. Уміла передача в інтер'єрі краси та багатства відтінків різнокольорового мармуру значно посилює відчуття ефекту дива. Використовуючи мармур як образотворчий засіб, Берніні вдалося сформуванати синтез реального та ілюзорного з метою прилучення до одкровення містичного. Скульптурна композиція Берніні «Екстаз святої Терези» (1647-1652) ставила за мету наблизити сприйняття Божественної благодаті Святою Терезою до почуттів віруючих. Іншими словами, близькість до святого, що перебуває в екстатичному стані, мала зміцнювати релігійно-містичне почуття реальності надприродного, до якого кожна людина ставала причетною. Розгляньте риси барокової архітектури та скульптури на прикладі цієї капели на рисунку 10.



Рис. 10 – Зовнішній вигляд та інтер'єр капела Корнаро в церкві Санта-Марія-делла-Вітторія (Італія, 1608-1652)

Надалі бароко набуває поширення в Іспанії, Німеччині, Бельгії, Нідерландах, Росії, Франції, Іспанії Латинській Америці. Відбувається діалог: бароко змішалось з місцевими архітектурними традиціями, що створює сприятливі передумови для використання елементів одного стилю в іншому, наприклад, у Франції та Англії, де бароко було набагато більш скромним та мало вигляд майже класицизму («бароковий класицизм» Версальського комплексу).

У цей час Україна, виборовши собі незалежність, має знову можливість наблизитись до культурно-мистецьких досягнень західної Європи і переймає від неї нові напрямки та перетворює їх у своєму традиційному дусі. Для розкішного, хоч інколи неспокоїного життя доби бароко, потрібні були більше пишні, багаті зовнішні форми архітектури, просякнуті пафосом, надприродністю. Тому в архітектурі постають розкішні декоративні фронти, портали, брами, прикрашені вигнутими й покрученими „слимаками” та буйною орнаментикою. Стиль цей прийшов в Україну з Італії і зразу набрав своєрідних мистецьких форм і національного колориту в *Козацькому бароко*. Перші подихи цього стилю з'являються вже в першій половині XVII ст. у Львові (два польські костели: бернардинів і єзуїтів) і в Києві (перебудова Успенського собору італійцем Брачі у 1613 р.), але самостійна творчість українських мистців розпочинається в другій половині XVII ст. і сягає найбільшого розцвіту в добу гетьмана Мазепи. Приклади українського архітектурного бароко подано на рисунку 11.



Успенський собор Києво-Печерської лаври. Був декілька разів перебудований. Декор – елементи елизаветинського бароко.

Покровська церква в Києві (1766 р.). Збудована за проектом І. Григоровича-Барського. Після пожежі 1811 р. куполи, що мали барочні контури, отримали завершення у класицизмі.

Собор святого Юра у Львові (1744-1762 рр.). Бароково-рококовий монументальний архітектурний ансамбль.

Рис. 11 – Приклади українського архітектурного бароко

Література бароко повністю відтворює риси його химерної архітектури: ілюзорність, драматична контрастність, прагнення до енциклопедичного розмаїття знань і стилів, колекціонування дрібниць та курйозних деталей, символи, метафори, театральні прийоми, пасторальні перевтілення й карнавальність, синтез мистецтв, графічні зображення поезії, дивна емблематика на межі побуту та піднесеності, насиченість риторичними фігурами, антитезами, паралелізмами, оксюморонами, іноді – бурлескно-сатиричне ставлення до дійсності.

Якщо в архітектурі доби бароко панують сильні контрасти об'ємів, перебільшена пластика фасадів, світлотіньові та кольорові ефекти, у живописі і скульптурі – тонка розробка колориту і ефектів, пластика, розкіш, то бароко у музиці дало світу розвиток великих вишуканих форм – симфонії, сонати, кантати, сюїти (Монтеверді, А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та інших), а також появу опери.

Й. С. Бах (1685-1750) – німецький композитор доби зрілого бароко, сьогодні вважається одним із найпопулярніших композиторів усіх часів. За своє життя він склав понад 1000 творів у різних жанрах, крім опери («Добре темперований клавір» (1722-44), «Месса сі-мінор» (1749), «Пристрасті за Матвієм» (1727 або 1729), більше 200 духовних і світських кантат, інструментальні концерти, численні твори для органу та інші), але за життя він не досяг ніякого значущого успіху – його більше знали і пам'ятали як виконавця, педагога та батька Бахів-молодших, насамперед Карла Філіпа Еммануїла, музика якого була відоміша. Багато разів переїжджаючи, Й. Бах змінював одну не надто високу посаду за іншою: був придворним музикантом, наглядачем органу в церкві, придворним органістом і організатором концертів.

Бах відомий як великий майстер *поліфонії* (склад багатоголосної музики, де окремі голоси є функціонально рівноправними), у його творчості барокова поліфонія досягла найвищого розквіту. Великий німецький композитор є героєм десятків художніх і документальних фільмів, а також дудлу, що був створений у березні 2019 р. на честь дня народження митця.

Опера як складний музично-театральний жанр, заснований на синтезі музики, сценічної дії та слова досяг вершин у творчості К. Монтеверді («Орфей»), А.Скарлатті, Г.Ф. Генделя. Італієць за походженням, Ж.-Б. Люллі увійшов в історію музики як творець французької національної опери, один із провідних представників музичної культури французького бароко. Усього ним написано і поставлено тринадцять опер: «Кадм і Герміона», «Тезей», «Атіс», «Ізида», «Психея» (переважно на античні сюжети, а також на лібрето Ж.-Б.Мольєра). У своїх операх, що мали назву «*tragédie mise en musique*» (букв. «трагедія, покладена на музику») Люллі прагнув посилити музикою драматичні ефекти та надати вірності декламації, драматичне значення – хору. Опери Люллі користувалися великою славою у Франції та Європі та протрималися на сцені близько ста років. Вони вплинули на розвиток французької оперної школи. За Люллі співаки в операх вперше стали виступати без масок, жінки – танцювати в балеті на публічній сцені; труби та гобої вперше в історії були введені в оркестр тощо.

4. Головні здобутки європейського класицизму

На противагу барочній вишуканості, *класицизм* (від лат. «*classicus*» - зразковий), що склався в епоху зміцнення європейських монархій, спирався на *норми і зразки античного мистецтва*. Монархізм класицизму робить його наближеним до придворності бароко, так само, як буржуазність бароко робить його наближеним до міщанських смаків класицистів. Абсолютистським централізованим державам не могла не імпонувати *ідея величного порядку, суворой підпорядкованості, гармонійної єдності*, коли форми античного мистецтва стали естетичним еталоном. *Високий героїчний порядок втілював піднесеність держави*, побудованої за принципом «Генерала» (Ж. Дельоз). *Прагнення до розумного устрою життя* однаковою мірою були притаманні і монархам, і народу, оскільки асоціювалися з *ідеалами миру, спокою, згуртування країни*.

Крім того, привабливою стороною класицизму виступав його *моральний пафос, громадянська спрямованість, природність у сенсі мімезису* – наслідування натуралістичній дійсності без зайвої символіки та метафорики. Маючи філософські корені в раціоналістичній математиці Р. Декарта, класицизм у XVII ст. набув поширення в абсолютистській Франції, а також в ряді інших країн (Італія, Німеччина, Англія). У цей період сформувалася *нормативна естетика*, що вимагала від мистецтва дотримання певних законів і правил. Художні образи класицизму відрізнялися гармонійністю вираження; вони були розумно організовані, логічно побудовані і, як правило, позбавлені

індивідуальних рис. Встановлення суворих правил творчості – одна з характерних рис естетики класицизму. Художній твір розумівся класицистами не як природний стихійний організм, а як твір штучно створене руками людини утворення – за планом, з певним завданням і метою.

Класицизм у літературі – це шедеври канонічної драматургії: П. Корнель і Ж. Расін показували конфлікт між громадянським обов'язком і особистими пристрастями суб'єкта на користь обов'язку. Високого розвитку досягли також «низькі» жанри: байка (Ж. Лафонтен), сатира (Н. Буало), комедія (Ж. Мольєр). Класицизм XVIII ст., який називають також «неокласицизм», пам'ятаючи про класичні тенденції XVI і XVII ст., був художнім рухом, визначальним чинником розвитку якого стала французька революція 1789 року, отже, *протестність пізнього класицизму споріднює його з бурхливою пристрастністю бароко.*

У сфері скульптури та живопису звернення до класичних античних зразків в системі академічного навчання, де вихователі орієнтувалися на копіювання зліпків, оволодіння учнями латиною, мотиви імперсональності та холодності, показної нарочитості та демонстративної застиглої перформативності поз, – викликали незадоволення романтиків та реалістів, які звинувачували класицистів у технократизмові та бездушності, але технічна бездоганність ідеалізованої форми тіла як канон античної Греції, заснований на дії пропорцій, не виключала *емоційний і психологічний реалізм, що створював для глядача драматичну напруженість й динамічну витонченість.*

Саме таким декоративним, але живим та буттєвим, *індивідуалізмом* пронизані шедевральні роботи найбільш видатних скульпторів (А. Канова, Ф. Шубін, І. Мартос, Б. Торвальдсен) та художників (Н. Пуссен, А. Карраччі, К. Лорен, Ж.-Л. Давид, Ж. О. Д. Енгр, А. Р. Менгс) класицизму. Звернення до античної міфології в класицизмі іноді нагадувало барочні *пасторалі*, а міфологічне вирішення сучасних сюжетів з часом набуло форм *символізму*, що також притаманне для бароко.

Характерним прикладом звернення до античності, символізму класицизму є полотно Ніколи Пуссена «Танець під музику нового часу» (рисунок 12). Французький художник часто звертався до тем міфології. У Римі було написано видатну роботу з філософською назвою «Танець під музику часу». Приблизний час створення грандіозного полотна – 1638. Античні міфи лягли в основу цієї картини. Як засновник класицизму, художник відбив новий стиль у цій роботі. У картині все красиво, гармонійно, досконало. Фігури міфічних створінь та людей мають ідеальні пропорції. Навколишня архітектура прекрасна і вишукана. Природа захоплює витонченістю та природною пишнотою. У композиційному центрі – 4 фігури, що танцюють у замкнутому колі. Перша символізує Бідність – босоногий юнак у темному одязі. Праворуч його тримає Праця, потім Багатство. Замикає кругообіг танцю рудоволоса дівчина з лукавою посмішкою – символ Насолоди. Такий алегоричний хоровод можна розуміти як обертання колеса Фортуни. Під впливом швидкоплинного випадку і обставин життя людина отримує один з чотирьох названих станів.



Рис. 12 – Картина Н. Пуссена «Танець під музику нового часу» (1636)

На небо художник помістив міфічний об'єкт – колісницю Аполлона. Перед нею летить богиня Аврора та розсипає квіти. Пуссен відобразив у «Танці під музику часу» алегорію людського життя.

Утім, *ієрархія жанрів* у живописі, як і в літературі, лишалася незмінною: до *високих* відносили історичний, міфологічний та релігійний живопис, до *низьких* – натюрморт, пейзаж і портрет: їх взаємне змішання (як в еkleктиці бароко) вважалося неприпустимим.

Характерні особливості класицизму особливо яскраво проявилися в сфері архітектури: класичний репертуар структур ордерів та «схем» («типів») надавав зодчим раціональний функціональний матеріал для проектування, який вони поставили на службу соціальних і політичних умов часу, коли піднімався новий клас буржуазії, наступаючи на привілейовану стару дворянську касту. Місто як місце зосередження суспільного життя стає головною темою: у вигляді античних храмів зводяться палаци і церкви, театри, казарми, лікарні, ринки, в'язниці; зачіпається сама тканина міської структури: прокладаються вулиці, планування включає розбивку площ і парків, народжується поняття урбаністики в сучасному сенсі. Унікальний досвід в тематичному і функціональному аспектах архітектури напрацьовують французькі зодчі: Етьєн Луї Булле, Клод Нікола Леду, Жан Франсуа Шальгрєн, П'єра Виньон, Шарль Персьє, П'єра Франсуа Леонар Фонтен.

В Італії архітектурні теорії класицизму знайшли поширення через творчість Джузеппе П'єрмаріні, Луїджі Каньола, Джованні Антоніо Антоліні, Джузеппе Валад'єра. Особливі архітектурні умови і культурні традиції відрізняють прийняття класицистичних зразків в Англії, що стала центром діяльності Роберта Адама, Джона Соана, Джона Неша. Але в Англії класика не

мала характеру домінуючого стилю, як в інших країнах, і спокійно співіснувала з інтересами передромантизму. Зразки в дусі англійського неокласицизму набули широкого поширення в Сполучених Штатах, особливо завдяки політичній підтримці Т. Джефферсона. Саме тоді було сказано вагоме слово на користь класицизму як офіційного стилю молодій нації (П'єр Шарль Л'Анфан). Класицизм знайшов гарячий відгук у Німеччині, де визначив вигляд цілих міст. Однак той акцент, який був привнесений архітектурними ініціативами Карла Ф. Шинкеля в Берліні і Лео фон Кленце в Мюнхені, стояв досить далеко від прогресивних прагнень французького класицизму. У творчості цих архітекторів відсилання до класичних зразків – пунктуальні аж до самого достеменного копіювання. Класицизм як ідеалізоване зображення світу з плином часу перетворився на власний гротеск.

В обрисах українських міст класицизм також знайшов помітне втілення. Як і в західноєвропейській архітектурі, він асоціюється з принципами симетричної основи композиції будівель, геометрично чіткого й зручного планування приміщень, широкого застосування ордеру (франц. *ordre*, від лат. *ordo* – порядок, наказ; в архітектурі – один з видів композиції, що складається з вертикальних – типу колон – і горизонтальних, з'єднувальних з дахом, частин). В українську архітектуру він увійшов під впливом російської класичної школи. Проаналізуйте риси класицизму в архітектурі на прикладі будівлі Київського університету на рисунку 13.



Рис. 13 – Історична будівля Київського університету (1837-1843)

У складанні проєктів планування міст на українських землях брали участь архітектори І.Старов, М.Казаков, Дж.Кваренгі. У стилі класицизму створені: парки «Софіївка» в Умані (1796–1805) та «Олександрія» в Білій Церкві (1797–1829); Успенський собор у Харкові (1824–33, архітектор Є.Васильєв); будинок Ніжинського ліцею (1824, архітектор А.Руска); будинок Київського університету (1837–43, архітектор В.Беретті), ратуша у Львові (1827–35, архітектори Ю.Марков, Ф.Третель) та інші. У дусі класицизму працював

київський митець А.Меленський, який розробляв генеральний план забудови Києва; здійснив забудову Подолу після пожежі 1811 р.

Російському імперському класицизму був притаманний типовий набір «модерністських» ознак: місіонерство, уніфікація, раціоналізм, функціоналізм, науковість, прогресивність, гігантизм. Подібно до модернізаційних проєктів ХХ ст., у катерининський період активно розвивали будівництво нових міст (нинішні Дніпро, Херсон, Харків, Одеса), виконували проєкти реконструкції старих, створювали різноманітні мережі інфраструктури (зокрема освітню, транспортну, культурну). Як і будь-який модернізаційний проєкт, класицизм неминуче приходить до суперечності між проєктом і реальністю, часто вироджуючись у свою протилежність. Те, що задумувалося як благо у певній системі цінностей, на практиці ставало злом. Неокласицизм у Російській імперії, що по суті є оболонкою або формою епохи західноєвропейського Просвітництва, привласнив його архітектурну й політичну мову, але не служив цінностям.

Тому найвідомішою метафорою цього часу стала легенда про «потьомкінські села». Граф Гр. Потьомкін, управитель щойно колонізованого українського Півдня, аби прикрасити реальний стан справ на цих землях, начебто наказав побудувати на шляху імператриці під час її «таврійського вояжу» цілі бутафорні села. Хоча ця легенда майже напевно не відповідає історичній дійсності, вона непогано відображає дух часу й загальну атмосферу проєктів періоду Катерини II.

Отже, класицизм, як будь-який інший раціоналістичний модернізаційний проєкт, є ідеальним інструментом для ефективного досягнення цілей держави, якими б вони були. З цією метою він, на відміну від хаотичного бароко або ремісничого середньовіччя, користується системами, структурами й мережами. На початку ХІХ ст., в епоху наполеонівської імперії, класицизм еволюціонує в ампір.

Розчарування в ідеалах раціоналізму, сумніви в можливості «царства розуму» привело до формування наприкінці ХVІІІ – поч. ХІХ ст. такої течії в європейському мистецтві, як сентименталізм, котрий оголосив домінантою людської природи не розум, а почуття. Він звертається до життєвого матеріалу із різних прошарків суспільства, включаючи і його низи, апелює насамперед до людських почуттів, підносить їх у культ, а чуттєвість – у моральний і естетичний принцип. Основні представники сентименталізму: С. Річардсон, Т. Смоллетт, Ж.-Ж. Руссо, Л. Стерн, Н.М. Карамзін. Возвеличення сентименталістами почуття, їх розчарування у розумі і цивілізації, їх ліричні зітхання за красою природи і ностальгія за старовиною роблять їх прямими попередниками романтиків ХІХ ст. та критичного реалізму ХІХ ст.

? Питання для самоконтролю

1. Які були соціально-економічні передумови розвитку просвітницьких ідей у Європі?

2. Доведіть тезу про інтенсифікацію комунікаційних процесів у добу Просвітництва.

3. Розкрийте відмінність між бароко та класицизмом на рівні соціальної бази, регіональних особливостей та стилістики.

4. Наведіть приклади найбільш яскравих текстів бароко і класицизму, що є репрезентантами відповідних комунікативних парадигм.

5. Хто є найяскравішими представниками музичного бароко та які жанри розробляли ці композитори?

6. У чому специфіка звернення митців-класицистів до античної спадщини?

7. Розкрийте принцип трьох стилів мистецтва класицизму та як він вписується у світоглядні принципи цього напрямку?

8. Як позначився стиль класицизму на архітектурі українських міст?

9. У чому виявилася криза класицизму кінця XVIII – початку XIX століть?

Практичні завдання

1) Підготуйте усну розповідь та презентацію про один із стилів мистецтва XVII – XVIII ст. або про одного з митців цього періоду.

2) Знайдіть у сучасних мас-медіа матеріали (інформаційні, рекламні, у графічному оформленні друкованої продукції), присвячені або такі, що використовують елементи культури та мистецтва бароко, класицизму, сентименталізму (визначити жанрово-тематичні та стилістичні особливості матеріалів, їх функції).

3) Перегляньте інформаційний сюжет Йоган Георг Пінзель – галицький скульптор середини 18 століття за посиланням <https://youtu.be/sYZSlLx-KE> та визначте, яка головна думка цього матеріалу, його функції в українському культурному та комунікаційному просторі.

Використана література

1. Бондарчук П.М. Класицизм. Енциклопедія історії України : у 4 т. Т. 4: Ка-Ком / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2007. 528 с. URL : <http://www.history.org.ua/?termin=Klasycyzm>

2. Губкіна Є., Переходько Я. Класицизм: упорядкувати Дике Поле, не питаючи його. Українська архітектурна енциклопедія : сайт. URL : <https://ukrarchipedia.com/uk/order/classicism>

3. Ильина Т. История западно-европейского искусства. Москва : Высшая школа, 2000. 368 с.

4. Козацьке бароко. URL : <https://web.archive.org/web/20131220170332/http://k-ua.net/%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B5-%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE/>

5. Культурологія : українська та зарубіжна культура : навчальний посібник / за ред. проф. М. М. Заковича. Київ : Знання, 2004. 567 с.
6. Легенький Ю., Левченко Н., Ткаченко Н. XX век : проблемы художественной культуры. Київ : [б.в.], 1998. 225 с.
7. Лосев І.В. Історія і теорія світової культури: європейський контекст : навчальний посібник. Київ : Либідь, 1995. 224 с.
8. Меднікова Г.С. Українська та зарубіжна культура XX століття. Київ : Знання, 2002. 214 с.
9. Ожегов С.С. История ландшафтной архитектуры. Москва : Архитектура-С, 2004. 231 с.
10. Попович М.В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1999. 728 с.
11. Свидерская М.И. Европейский классицизм XVII века: исходные понятия. : *Русский классицизм второй половины XVIII - начала XIX века*. Москва : Изобразительное искусство, 1994. С. 25-32.
12. Українська гравюра барокко / Д. В. Степовик. Київ : ТОВ «Видавництво «КЛІО»», 2012. 496 с.
13. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. Київ : Факт – Новий час, 2006. 284 с.
14. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII веков. Санкт-Петербург, Азбука – классика, 2004. 437 с.

ТЕМА 6

Романтична та реалістична парадигми культури у різних видах європейського мистецтва та соціальнокомунікаційній діяльності

Мета: охарактеризувати культурно-комунікаційне середовище XIX ст. як співіснування двох провідних стилів – романтизму та реалізму, розглянути стильові ознаки та головних представників цих мистецьких напрямів XIX ст.

План

1. Загальна характеристика культурної та комунікаційної ситуації в Західній Європі XIX ст.
2. Культурно-естетичні універсалиї романтизму. Мистецька парадигма романтизму.
3. Реалізм у контексті сучасних культурних і медіастудій: напрямки розвитку та представники.

✍ Основні терміни та поняття: реалізм, романтизм, перед романтизм, індивідуальність, ескапізм, «Золотий вік», романтичний герой, трагедія творчості, об'єктивація, екзистенція, критичний реалізм, типовість, історизм.

1. Загальна характеристика культурної та комунікаційної ситуації в Західній Європі XIX ст.

Як зазначалося у попередній темі, Новий час – це XVII, XVIII і XIX ст., але кожне із означених століть має власну специфіку, свій внутрішній сенс. Європейська культура XIX ст. характеризується існуванням значного кола проблем, які зародилися ще в попередні сторіччя. Це проблеми, що пов'язані, перш за все, з розвитком капіталістичного виробництва, що спричинило зміни політичного, соціального та загальнокультурного рівня. У духовному плані XIX ст. можна назвати століттям контрастів: розквіт духовної культури і духовне зuboжіння суспільства. Це століття, в межах якого європейська культура досягла своєї зрілості і, в той же час, усвідомила наявність в ній кризових елементів.

Щодо *комунікаційної ситуації в Європі* на початку століття, то наприклад, в Англії XIX ст. спостерігався справжній розквіт періодичної преси: у 1810-ті роки. лише у Лондоні видавалося понад 30 журналів, а 1820-ті рр. – вже близько 100. Единбург стає другим інтелектуальним центром Англії, отримавши титул «шотландські Афіни». У європейських державах відбулося кілька комунікаційних інновацій, що призвели до інтенсифікації комунікаційних і культурних процесів. Зокрема, преса здобула свободу (звільнення від політичної та економічної цензури), отримала статус «четвертої влади», вийшла в маси, освоївши широку аудиторію через пені-прес, а також було створено провідні інформагенції.

Продовжуючи приклад Британії, варто відзначити, що після напруженої дворічної боротьби у червні 1832 р. палатою лордів нарешті було затверджено Білль про реформу, у результаті буржуазія була визнана панівним класом. Посилення духу лібералізму після ухвалення Білля про реформу викликало певне пожвавлення в пресі, посилювалися надії на її швидке звільнення від гербового збору. Після кількарічної боротьби газетярів, у 1833 р. було зменшено податки на оголошення; у 1836 р. було знижено і гербовий збір та податок на папір, але до повної перемоги було ще далеко. Естафету «захисників бідняка» прийняла чартистська преса. У 1853 р. скасували податки на оголошення, 1855 р. припинилися податкові збори з самих газет. Останній податок – на папір – був скасований у 1861 р. На думку істориків, «зі скасуванням «податків на знання» була підведена риска під одним етапом розвитку англійської преси і відкритий наступний її етап – становлення сучасної преси Англії».

Новою тенденцією у розвитку американського та європейського періодичного друку 1830-х рр. стало освоєння читацької аудиторії, що складається з найбільш вразливих верств населення. Цей численний загін читачів, не дуже грамотний, з невибагливим смаком, жив у великих містах і залишався неохопленим впливом преси з низки причин. З одного боку, газети та журнали були недоступні таким читачам через дорожнечу, з іншого боку, специфічна читацька аудиторія вимагала особливої, більш зрозумілої їй мови

журналістської продукції, а також не дуже складних для сприйняття тем розважального та сенсаційного характеру.

Випуск дешевої періодики, доступної малозабезпеченим читачам, став вигідним видавцям у результаті винаходу парової друкарської машини та здешевлення друкарських витрат. Поява «penny press», тобто видань певної спрямованості, що продаються за максимально низькою ціною, стала значним явищем у розвитку журналістики та відобразила загальну тенденцію розвитку культури у бік масовості. Піонером «penny press» в американській пресі вважається нью-йоркський журналіст Бенджамін Дей. 3 вересня 1833 р. Дей почав видання газети «The Sun». Газета з девізом «Воно [сонце] світить для всіх» продавалася на вулицях міста за найдешевшою ціною – 1 цент за екземпляр. Низька ціна залучила читачів, і за чотири місяці щоденний тираж «The Sun» виріс до 5000 прим. Подача матеріалу в «The Sun» відрізнялася сенсаційністю, в ній публікувалися історії про злочини та скандали, а коли подібних матеріалів не вистачало, газета не вважала ганебним містифікувати читача.

Секрет успіху іншого прикладу пенсових газет – «The New York Herald» – полягав у дотриманні принципу, виробленому редактором, Г. Беннетом за роки репортерської та редакторської роботи, – якнайшвидше повідомляти все нове і цікаве, не зважаючи ні на які витрати. Передові статті «The New York Herald» відрізнялися лаконізмом та енергійністю стилю, що справляло враження на читачів, які вважали, що за стислою приховується гарне знання питання та широта підходу до проблеми.

Неперевірена інформація часто потрапляла на сторінки «penny press», знижуючи достовірність газет загалом. Політичні передовиці відрізнялися войовничістю тону, тріскучою риторикою та не завжди коректними випадками на адресу опонента. Сенсаційність у відборі новин призводила до спотворення реального стану справ у країні. Факти здебільшого подавалися з погляду оптимізму, і бажане часто видавалося за дійсне і вже досконале. Однак довіра до друкованого слова була велика, і вплив газет був несумісним з нинішнім. Для багатьох читачів газета була єдиним джерелом отримання інформації із зовнішнього світу, підручником і керівництвом у культурному та політичному просторі епохи, що швидко змінюється.

Іншою важливою комунікаційною інновацією стала поява інформаційних агенцій. Перше у світі інформаційне агентство з'явилося 1835 р. у Парижі. Його засновником став Шарль Луї Гавас, який розпочав свою діяльність з «бюро перекладів Гаваса», завданням якого було оперативне забезпечення перекладів іноземної преси для потреб місцевої періодики. Надалі інформаційне агентство Гаваса отримувало новини із зарубіжних газет, а також від широкої мережі власних кореспондентів, продаючи отриману інформацію до паризьких газет, потім провінційних, а потім закордонних видань.

В агентстві Гаваса здобули перші навички роботи майбутні засновники власних інформаційних агенцій – Бернхард Вольф та Пітер Юліус Ройтер.

Протягом 1848 р. три найвідоміші в Європі «інформаційники» працювали разом.

Наприкінці 1848 Вольф відкрив власне агентство, отримавши посаду виконавчого директора берлінської газети «National Zeitung». Він підключив до редакції телеграф і став поміщати в газеті короткі повідомлення з Лондона і Франкфурта, отримані по новому каналу. У тому ж 1848 р., коли Бернхард Вольф розпочав створення свого інформаційного агентства, у «вільне плавання» у світі інформаційного бізнесу вирушив і уродженець німецького міста Касселя Пітер Юліус Ройтер. Після кількох невдалих спроб розпочати інформаційну діяльність у декількох містах Європи влітку 1851 р. Пітер Юліус Ройтер переїхав до Англії, щоб стати Джуліусом Рейтером і заснувати 4 жовтня того ж року компанію під назвою «Підводний телеграф». Багато дослідників вважають цю дату датою заснування агентства Рейтер.

Усі перераховані суспільно-економічні та комунікаційні фактори і процеси робили відповідний вплив на розвиток художньої культури, для якої характерним було *розмаїття напрямів, методів, видів та жанрів*. Для європейської культури ХІХ ст. притаманна була послідовна зміна трьох основних художніх напрямів: класицизму, романтизму, реалізму, і лише наприкінці століття дають про себе знати перші ознаки модернізму, що згодом вилилися в буйне розмаїття художніх течій на початку ХХ ст.

З точки зору медіа-культурології між двома провідними стилями культури зрілого модерну ХІХ століття – романтизмом та реалізмом – існує більше спільного, аніж відмінного, оскільки обидві парадигми створюють *модель суб'єкта як індивідуальності*, яка пізнає світ і пізнає себе, вступаючи у складні стосунки із соціокультурним оточенням. По суті, і романтизм, реалізм є продовженням картезіанської філософії «Мислю, отже існую», – але *відмінності*, які упізнаються, якщо розглядати романтизм і реалізм як *замкнуті непроникні символічні сутності*, та *схожість*, яка виявляється, якщо вивчати ці два стилі як *внутрішньо гетерогенні утворення*, у закладеному в кожному з них *розколі, у травмі*, – однаково важливі для культурологічної компаративістики.

Опозиція «*романтизм – реалізм*» є своєрідною варіацією більш ранніх культурних дихотомій модерного суспільства: «*романіка (паатристика) – готика (схоластика)*» у Середньовіччі та «*класицизм (раціоналізм) – бароко (екзистенціалізм)*» в епоху Нового часу (Просвітництва), де романіка (патристика, класицизм, раціоналізм) є виявом *зовнішнього плану вираження (форми, техне і структури)*, а готика (схоластика, бароко, екзистенціалізм) є виявом *внутрішнього плану контенту (змісту, поезису і вивороту)*: відповідно, *знаку та значення, соціальності та духовності, колективізму та індивідуалізму*, а в *семіотиці*: синтагми і парадигми, синхронії та діахронії, статички та динаміки, метонімії та метафори, консервації та революції, традиції та новачії, позиції та негачії, метафізики та діалектики, спокою і руху, Іншого та Я, простору і часу, символічно-реальної мови та уявного ідеального значення. Спробуємо застосувати до більш глибокого аналізу світомоделей романтизму та реалізму спочатку *конкретно-історичний підхід*, а потім –

культурфiлософській, пов'язаний з аксіологією, онтологією та герменевтикою тексту. Почнемо із загальної характеристики романтичного руху.

2. Культурно-естетичні універсалії романтизму. Мистецька парадигма романтизму

Терміном «романтизм» можна визначити цілу культурну парадигму, що розпочалася після розчарування у результатах Великої французької революції – символічної та одночасно істинної події апофеозу механістичного потимізму Просвітництва. Хронологічні рамки романтизму характеризуються відносною одночасністю початку (1790-ті рр.) і невизначеністю завершення (1820-1830-ті рр. в Англії і Німеччині, 1870-1880-ті рр. у Франції). Для США зазначені дати слід зрушити вперед на двадцять-тридцять років.

Романтизм не є цілісним непроникним уявним сценарієм, гомогенною «гладкою» символічною сутністю: він дуже різноманітний у своїх національних, локальних, жанрових, смислових, хронологічних різновидах. Серед бінарних типологій романтизму в теорії культури поступово склалися такі парадигми: «революційний» і «реакційний», «прогресивний» і «консервативний», «активний» і «пасивний», «історичний» (прив'язаний до конкретного хронотопу напрям й стиль) та «позаісторичний» (психотип бунту будь-якого регоіну та будь-якої епохи).

Соціально-політичні передумови романтизму лежать у революційних потрясіннях кінця XVIII ст.: війна за незалежність в Америці та Велика французька революція 1789-1794 рр. Емоційне переживання революційної події як метафізичного радикального розриву із подальшою номінацією вакууму в символічній структурі та наданням революції імені з попереднього арсеналу культурної мови, що визначила раціонально-скептичне переосмислення її результатів, зруйнувавши нетривалу ілюзію загального звільнення від багатовікового рабства, призвело до того, що людина набула і втратила за невеликий проміжок часу почуття свого всесилля.

Майже всі ранні романтики в юності були апологетами революції, однак у зрілості наступили скепсис та розчарування, туга й відчуження, прогресивізм змінився на консерватизм, метафізика – на діалектику. Якобінська диктатура у поєднанні з інерцією незнищеного (і це природно) міщанського духу – це були смислові образи, травму від яких не змогла пом'якшити навіть символічна іпостась Наполеона як романтика в політиці. Крізь символічне Просвітництво як ідеологію свободи, рівності, братерства, відбувся прорив революційного Реального (з усією непристойністю репресій) із подальшим перетворенням останнього в романтичне Уявне (беззахисну віктимну ідентичність вразливості).

Романтизм (франц. «Romantisme») – ідейно-художній напрям в європейській і американській культурі кін. XVIII – першої половини XIX ст., що значною мірою вплинув на ідею сингулярності у творчості та спілкуванні XX ст., включаючи медіа-еру глобалізації. Естетична революція романтизму як

істина-подія в мистецтві, пов'язана також з *політикою, комунікацією, наукою, філософією*, є «естетичною» не тому, що обмежується цариною художньої культури, а том що оголошує *мистецтво* замість науки як вищої культурної інстанції епохи Просвітництва зразком буття, патерном для всіх видів діяльності.

Мова йде про *одухотворене моральністю мистецтво, красу Достоевського, яка «врятує світ»*, – *естетизм* – як *основу рису* романтизму, що втілював елітарне прагнення людського духу протиставити філістерським інтересам заземленого міщанського буржуазного світу «здорового глузду», з його усередненістю та презирством щодо розкріпачення особистісних сил людини, *індивідуальний поетичний міф – символ життя людини як єдності буття та ідеалу*, існування і тексту, слова і справи, органічного синтезу всього з усім. Тим самим, романтизм, у чомусь перегукуючись з бароко, швидко виходить за рамки «чистого» мистецтва в область революцій: у стилі поведінки, в моделях одягу, політичній подієвості, філософії та багатьох інших аспектів життя.

Романтизм – це не просто художня форма: це ейдос, архетип високої поезії, який діє крізь хронотопи, починаючись раніше за свій художній аналог і не завершуючись досі, навіть в іронічно налаштованому, але внутрішньо консервативному постмодерні парадигм «смерті автора» та «Археписьма».

Естетичні витoki романтизму сягають сентименталізму, що створив культ індивідуального почуття й різноманітних модифікацій *передромантизму*: веймарський класицизм, неокласицизм, барочний класицизм, пейзажна медитативна поезія, готичний роман і наслідування середньовічним канонам готики на противагу античним зразкам класики. З філософської точки зору романтизм, з одного боку, заперечував просвітницький модерн, включаючи притаманні йому раціоналізм, сцієнтизм, оптимізм і технократизм, втілені в проекті класицизму, а, з іншого боку, сентиментальні ремінісценції романтизму зверталися до цілком просвітницьких ідеалів природної людини Ж.Ж. Руссо та суб'єктивного ідеалізму Й.Г. Фіхте, автора ідеї «Я» як уособлення єдиної справжньої реальності, стосовно якої «не-Я» є її ілюзорною рефлексією.

З точки зору утвердження суб'єктності романтизм продовжив основний принцип *modernity* (ідею людини як істинної події), але за ступенем індивідуалізації перевершив середньовічний персоналізм, ренесансний антропоцентризм та новочасний сентименталізм. Проблема унікальної особистості є центральною для романтиків. Суб'єктивність породжує міфологічну географію романтизму, топос якого репрезентується, як у медієвістиці, – бінарно, тобто: як «вищий світ» та «нижчий світ» («град Бога» і «град диявола» у Августина Блаженного в Середньовіччі), утворюючи базову для романтиків травму між цариною ідеалу, як правило, – піднесеного та недосяжного, – й побутового прозаїчного життя, з притаманним для нього обивательським усередненим розумінням щастя як комфорту.

На відміну від середньовічного кихотизму, символи тут – надто відірвані від реальності, щоб ідеал виконував функцію побутової норми (Ю.М. Лотман),

як це мало місце в лицарській культурі, хоча остання й надихала романтиків. Людство уже пройшло період *спокуси раціоналістичним Просвітництвом*, відбулися *секуляризація та деонтологізація (спустошення)* символів, які перестали виконувати свої *буттєве призначення носіїв Реального (позасвідомого)*.

Романтики намагалися протидіяти агресивній буржуазності, використовуючи не лише дійсний бунт, але й свого роду витончену бунтарську гру, естетизм якої передбачав *ескапічну втечу* романтиків: або *у віддалені історичні часи «Золотого Віку»* (ідеалом було романське та готичне Середньовіччя), або *у віддалені географічні регіони та екзотичні країни*, що сприймалися як «очасовлений» (підпорядкований часові) простір: топос, що прийняв риси хроносу, екзотичність, що в уяві романтиків повернула собі якості втраченого витoku (архетип «там, як тоді»). Ігнорування романтичними уявними сценаріями внутрішньої соціальної розколоти модернізованим колоніальністю аборигенних культур і редукція останніх до міфопоетики створювала специфічні фантазми, що підміняли містичну любовну релігійність (онтологічне) та моральний етос Реального (пустоту) наративами марення, вічними галюцинаторними історіями, химерними образами та сновидіннями, схожими на барочний естетичний екстаз.

Естетика романтизму критикує та заперечує усі норми поетики класицизму: уявлення про універсальний ідеал краси, принцип ієрархії жанрів і стилів, ізоляція трагічного і комічного начал, закон трьох єдностей в драматургії – усе це почало вважатися надто пафосним, вкрай умовним, штучним.

Романтики вимагають *природного мистецтва*, вільного тою мірою, якою є вільними природа і саме життя. Митець повинен спиратися не на знання і розум, як класицист, а на примхливу фантазію, на творчу уяву. У романтичних творах виразність екзистенційності творця домінує над міметичністю зображення, експресія і гротеск відносяться до числа найбільш улюблених романтичних прийомів. Одночасно представники романтизму були здатні до критичної оцінки своїх пристрастей і цілком усвідомлювали, що їх уявлення про ідеал, про творчий потенціал особистості, про безмежну свободу не витримають зіткнення з реальною дійсністю. Це протиріччя вони легітимували за допомогою *романтичної іронії*, відповідно до якої не Реальне грає роль Уявного (як у постмодерні), а Уявне грає роль Реального (типовий симптом модерну).

Основою романтичного світосприймання став болючий розлад ідеалу і соціальної дійсності, а романтичний герой – це герой гордої самотності і неприйняття світу через його недосконалість. Своєрідність цього напряму – напруженість подій, велика роль фатальних випадковостей, широке використання фантастичних і легендарних образів і мотивів, гротеск і контраст як улюблені засоби зображення.

У своїх, художніх узагальненнях романтики тяжіють до символіки, уникаючи побутової конкретизації характерів. *Головними представниками*

романтизму в німецькій літературі були: Новаліс (Фрідріх фон Харденберг), Е.Т.А.Гофман; в англійській: У.Вордсфорт, В.Скотт, Дж.Байрон; П.Б.Шеллі, В.Гюго, А.Ламартін, Жорж Санд – у французькій.

Літературним відкриттям романтизму став історичний роман як засіб осягнення історії, а історія розумілася як спосіб проникнення в таємниці психології. Особливе місце в літературі епохи Романтизму займає В. Скотт (1771-1832), засновник жанру історичного роману в англійській літературі. Перший його роман «Уеверлі», тема якого – повстання якобитів, одразу завоював славу. За ним слідували інші романи, присвячені шотландській історії – «Пуритани» (1816), «Роб Рой» (1818). З наростанням ролі романтичних засад у творчості Скотта він звертається до більш віддаленого минулого Англії та Шотландії – до середньовіччя («Айвенго» (1820), «Квентін Дорвард» (1823). Видатними зразками історичного роману в Європі стали твори В. Гюго «93 рік», «Знедолені», «Людина, яка сміється», в Україні – «Чорна рада» П.Куліша.

Український романтизм став важливим чинником національного відродження, великою була роль Харківського університету. До перших творів романтичної поезії, що спиралася на народність та фольклор, належали балади П. Гулака-Артемівського «Твардовський», «Рибалка» (переспіви з Міцкевича й Гете), вірші Л. Боровиковського, Є. Гребінки, М. Маркевича, А. Метлинського, М. Шашкевича. В. Забіли. Утверджуються жанри ліро-епічної поеми, балади, елегії, романтичного оповідання, історичного роману, історичної драми і трагедії. Поети-романтики часто пишуть у стилі народної пісні.

У добу романтизму розквітла творчість Т. Шевченка, суголосна ідеям і почуттям європейських романтиків Байрона, Гюго, Мюссе, Шатобріана, Міцкевича, Лермонтова, Козлова, романтичним мотивам Пушкіна. Шевченко виріс з українського фольклору, сміливо черпав з усної творчості ідеї, сюжети, образи, ритміку, як і його сучасники-романтики. Елементи усної народної творчості органічно впліталися у власні думи й слова поета, інколи він запозичував з народної пісні окремі рядки.

В образотворчому мистецтві український романтизм найпослідовніше проявився у портретному живописі, у народних картинах «Козак Мамай», «Козак-бандурист» з їх настроєм елегійного суму. Картини В. Тропініна і В. Бутовича зобразили просту людину, побут України змалювали К. Павлов, Штернберг. У живописі і графічній творчості Т. Шевченка поєдналися елементи класицизму, реалізму й романтизму, особливо в альбомі офортів «Живописна Україна» («У Києві», «Видубицький монастир», «Дари в Чигирині»).

Під впливом літературного романтизму в 1820-ті рр. оформився романтизм у музиці. Композитори-романтики: К.М.Вебер, Р.Вагнер, Ф.Ліст, Дж.Россіні та інші створили справжній культ музики. ХІХ ст. ознаменоване появою багатьох романтичних оперних творів, в яких оспівувався народ, благородні людські діяння, боротьба за свободу, щастя, справедливість. В Україні в музиці романтизму особливого значення набуває жанр пісні. У перші десятиліття ХІХ ст. відбувалося становлення романтичної народної пісні-

романсу авторського походження з переважанням любовно-ліричної тематики, мотивів зради, розлуки, поетизація туги і смутку («Ой і зрада, карі очі, зрада», «Сидить голуб на березі», «Сонце низенько»), пісні-романси з опер І. Котляревського «Наталка Полтавка» «Москаль-чарівник», Г. Квітки-Основ'яненка «Хусточко ж моя шовковая» зі «Сватання на Гончарівці».

В європейському образотворчому мистецтві романтизм найбільш яскраво виявився в живописі і графіці, менш чітко – в скульптурі і архітектурі. Найбільш значною на початку ХІХ ст. стала англійська пейзажна школа живопису, головними представниками якої виступили Джон Констебл та Уільям Тернер. Певне відношення до романтизму має частина творчої спадщини видатного іспанського художника Франсіско Гойї (1746-1828 рр.). Художником, якому належало стати справжнім вождем романтизму, був Ежен Делакруа, котрий очолив національну французьку романтичну школу.

Боротьбі за свободу та незалежність Франції присвячено, напевно, найвідоміший твір глави французької романтичної школи живопису Ежена Делакруа (1798-1863) «Свобода, що веде народ», створений під враженням від революції у Парижі у липні 1830 р., що показано на рисунку 14.



Рис. 14 – «Свобода, що веде народ» (Е.Делакруа, 1830)

Опинившись перед завданням зображення абстрактного поняття «свобода», художник використав алегорію. Народжена в бурхливий революційний час мрія про свободу, що несе в життя зміни, втілилася в напівоголеній жінці. В її образі проглядаються риси зразків античного

мистецтва: пропорції особи відповідають канонам краси, яким підпорядковувалася грецька скульптура. Але ця сучасна Венера втратила відчуженість грецьких зразків і стала втіленням ідеалів нового часу. Вільні одяги, що майорять на вітрі і надають її образу і картині характерну для романтизму динаміку, доповнюються ковпаком якобінців (членів політичного революційного руху), рушницею, багнетом і прапором. Героїні відведено центральне місце на полотні, хоч спочатку Делакруа не збирався зображати її як алегорію, а хотів обмежитися романтичною смертю прекрасного героя барикад. Дівчина закликає йти вперед, навіть якщо шлях перегороджують бездиханні тіла тих, хто вже віддав своє життя у боротьбі.

Романтизм через сучасні медіа вплинув на жанр док'юментарі короткометражного кіно, де вигаданим подіям надається цілком публіцистичний вигляд. Культурними універсаліями романтизму, отже, стали індивідуалізм, культ природності, сентиментальне оспівування кохання в душі «високої любові», естетика анти-класицизму та анти-античності, ідеалізація Середньовіччя, поліфонія, антибуржуазний пафос, естетизм та грайливість, культ Уявного, трансгресія бажання у символічний код фантазму, протест, іронія, ескапізм, самокритика на межі із садомазохістичним умонастроєм, екстатичність, ідеалізація мрії, космічний дуалізм як розрив ідеалу та дійсності, революційність у поєднанні з традиціоналізмом, етнографізм, історизм, консерватизм у поєднанні з революційністю, парадоксальна суміш трагічного і смішного.

3. Реалізм у контексті сучасних культурних і медіастудій: напрямки розвитку та представники

Реалізм (від лат. «Realis» – «речовий») – це художній метод в мистецтві і літературі, який, починаючи із середньовічних часів перипатетиків (прибічників Аристотеля) та номіналізму, романського стилю, а надалі, у Новий час, і класицизму, а також сентименталізму, увібрав у себе всі кращі досягнення мистецтва, що спирається на закони *природності, наслідувальності, критичності та раціональності*. Деякі дослідники трактували «реалізм» як історичну версію самозаперечення романтизму (подібно до того, як постмодерн заперечує модерн і являє собою його «шлейф» у Ю. Габермаса) і навіть на рівні літературознавства пропонували вилучити термін «реалізм» з обігу як *естетично як логічно невдалий, парадоксальний, оціночний* (у бік свого схвалення проти романтизму як ілюзії): адже будь-яка література надає портрет (двійник) реальності, об'єктивної чи суб'єктивної, дійсної чи уявної, свідомої чи позасвідомої, тому психоаналітичні чи екзистенціалістські інтенції є не менш «реалістичними» за реалізм.

Крім того, сам термін з'явився значно раніше за реалістичне мистецтво і функціонував окремо від нього, бо перші реалісти називали себе романтиками, що дозволяє трактувати парадигму реалізму як культурну диспозицію, яка розвивалася всередині романтизму і в конфліктному діалозі з ним.

Реалізм виник у Франції і Англії в умовах усталених капіталістичних відносин. Соціальні протиріччя і недоліки капіталістичного ладу визначили різко критичне ставлення до нього митців. Вони викривали користолюбство, нерівність, егоїзм, лицемірство. Разом з тим творчість великих письменників-реалістів пронизана ідеями людяності і соціальної справедливості.

У центрі уваги реалізму знаходяться не просто факти, події, люди і речі, а закономірності, смисли, мотиви і зв'язки. При цьому, зображуючи ці закономірності, реалізм не відривається від реального підґрунтя, але відбирає властиві для феномену життя риси і тим самим збагачує читача знанням життєсвіту, виконуючи психоаналітичні та пізнавальні завдання. Звідси випливає природний висновок, що реалізм насамперед залежить у своїх конкретних особливостях від тих конкретно-історичних умов, у яких розвивається мистецтво. Реалізм не є щось назавжди дане і незмінне. В історії світової культури можна намітити кілька основних типів його розвитку, з урахуванням того, що ми наразі феноменологічно виносимо за дужки широке тлумачення реалізму як вираження мімезису, коли вияви останнього постають у багатьох явищах: наскальні малюнки, антична класика і сам класицизм, середньовічні народний епос та літописання.

Використовуючи концепти історії світової літератури, виокремимо два етапи розвитку реалізму: *критичний реалізм (1830-1840 рр.)* та *індивідуалістичний реалізм (1950-1970-ті рр.)*. Якщо перший тяжіє до жорсткого детермінізму та чіткої викривальної позиції щодо розкриття вад життя з одночасно точною імітацією його природного вигляду, то другий позначений зростанням мотивів авторства, індивідуалізації та психологізму.

Критичний реалізм істотно відрізняється від ренесансного та просвітницького типів реалізму. Розквіт реалізму пов'язаний з іменами Стендаля, П. Меріме, Г. Флобера, О. Бальзака, Ч. Діккенса, В. Теккерея, О. Пушкіна, М. Гоголя, І. Тургенєва, Ф. Достоевського, Л. Толстого, А. Чехова. Критичний реалізм по-новому зображує сутність людини і навколишнього середовища. Головна фігура – це людина середнього класу. Світ перебуває в постійній зміні. Герой безперервно думає про те, *як він виглядає в очах інших*, тобто світ у реалізмі – це перманентна *комунікативна «стадія дзеркала»* для автора, героя, читача, тексту.

Людський характер розкривається в органічному зв'язку з соціальними обставинами. Герой поєднує в собі індивідуалізм і *типовість* колективу, спільноти, референтної групи, сконструйовану та приписану ідентичність. Реалісти відмовилися від класицистичної та романтичної схильності до створення ідеалізованих надзвичайних характерів, щоб уникнути *психотерапевтичних ефектів від типовості*, яка справляє *ілюзорно-компенсаційний вплив* на читача («зшивка»). Предметом *глибинного соціального аналізу відтепер став внутрішній позасвідомий світ людини*, яка вибудовує свої уявні ідентичності у світі інших («дзеркальне Я»), а реаліст із психотерапевта, який постачає ці ілюзорні сценарії, перетворювався на психоаналітика-трігера, який, навпаки, викриває ці ідентичності («розшивка»).

Таким чином, говорячи мовою сучасних медіа, споживач реалістичного твору асоціює себе не з героєм як з власним ідеальним двійником, а з самою позицією камери – автора, режисера, оператора, письменника, – який показує читачеві чи глядачеві, як герої, включаючи їх самих, створюють ці ідеальні двійники. У підготовці цієї якості реалізму велику роль відіграв сам романтизм, який намагався проникнути в таємниці людського «Я», а згодом і психоаналіз, соціальна психологія, соціальний психоаналіз, сюрреалізм.

Значення романтизму як предтечі реалістичного мистецтва дуже велике. Саме романтики виступили першими критиками буржуазного суспільства. Вони відкрили новий тип героя, який входить в протиставлення з суспільством, розробили перші механізми психоаналізу невичерпної глибини і багатогранності індивідуальної особистості. Цим самим вони відкрили дорогу реалістам в пізнанні нових висот внутрішнього світу людини. *Споріднена філософська та поетична проблематика та відсутність чітких хронологічних меж* підтверджують схожість між романтизмом та реалізмом.

Від романтиків реалісти успадковують *принцип історизму*, що передбачає розгляд життя людства як безперервного процесу. Але, якщо у романтиків історизм мав під собою ідеалістичну (поетичну, міфологічну) основу, то принципово інше наповнення він знаходить у реалістів: мова йде вже про матеріалістичне прочитання історії, основний двигун якої – боротьба класів, а вирішальна сила цієї боротьби – сам народ.

Увага до базової травми суспільства стимулювала інтерес реалізму до економічних структур суспільства, до соціальної психології широких народних мас. Якщо романтики зображують життя давно минулих епох, то реалісти – сучасну буржуазну дійсність. Звідси ми можемо виокремити наступні *світоглядно-естетичні принципи реалізму*:

- *аналітизм* як установка на критичний аналіз соціальної дійсності, якої навіть ще у пізніх романтиків немає;
- *міметична правдивість зображення зовнішньої речової реальності*, що споріднює реалізм з класикою;
- *натуралізм «дзеркала»*, який навіть дав привід звинувачувати реалістів, схильних до розкриття обцененого начала суспільної сцени в свого роду інформаційній порнографії;
- *універсалізм* – прагнення до максимального охоплення в зображенні всього соціального світу як цілісної комунікативної структури;
- *суспільний детермінізм у зображенні людини* як продукту буржуазної гегемонії;
- *сциєнтизм критичної наукової установки митця* як натураліста, що діагностує суспільство.

Уже в 30-і – 40-і роки ХІХ ст. з успіхом цим методом користувалися такі прославлені *літератори*, як П'. Ж. Беранже, Стендаль (Анрі Марі Бейль), П. Меріме, О. де Бальзак, Г. Флобер – у Франції, Ч. Діккенс, У. Теккерей, Ш. Бронте – в Англії, Г. Гейне, Ф. Фрейліграт – в Німеччині та інші.

Якщо говорити про застосування реалістичного методу творчості в музиці, то можна констатувати, що він і тут знайшов своє гідне місце. ХІХ ст. залишило у спадщину чимало шедеврів музичного мистецтва в стилі реалізму. Зазнають удосконалення різноманітні жанри музичної творчості, особливого розквіту набуває оперне мистецтво (Дж. Верді, Ш. Гуно, Ж. Бізе). Великою популярністю користувався в ХІХ ст. і жанр оперети. Як самостійна різновидність музичного театру, оперета склалась у Франції в 50-60-ті роки ХІХ ст. (Жак Оффенбах). Успіхи французької оперети послужили поштовхом до виникнення національних опереточних шкіл у Відні і в Лондоні (Й. Штрауса-сина, Ф. Легара, І. Кальмана, чії твори набули всесвітньої слави.

Міцний ґрунт мав реалістичний метод творчості і в *образотворчому мистецтві*. Його особливості можна простежити на прикладі французької школи реалістичного живопису видатними представниками якої вважаються художники Т. Руссо, Ж. Дюпре, К. Тройон, Ш. Ф. Добіньї.

Центрами розвитку реалістичного образотворчого мистецтва у Франції стали *Барбизонська школа*, реалістична школа «*Павільйон реалізму*» Г. Курбе, в Російській імперії – російські художники-передвижники («*Товариство пересувних художників*» – І. Крамської, М. Ге, В. Перова, В. Суріков, В. Маковський, І. Прянішников, О. Саврасов, І. Шишкін, А. і В. Васнецови, А. Куїнджі, В. Поленов, І. Рєпін).

Творча, педагогічна і громадська діяльність *І. Рєпіна* (1844-1930) була тісно пов'язана з Україною. Українська тематика у творчості художника проходить червоною ниткою, починаючи від ще напівдитячої акварелі «*Бандурист*» і закінчуючи останньою в житті художника картини «*Гопак*». У полотнах Рєпіна українська стихія виблискує усіма своїми фарбами. Це картини «*Українська селянка*» (1886 р.), «*Портрет Т. Шевченка*» (1888 р.), «*Вечорниці*» (1881 р.), «*Чорноморська вольниця*» (1908 р.).



Рис. 15 – «Запорозжці пишуть листа турецькому султану» (І.Рєпін)

Мабуть, найбільшу славу художнику принесла картина «Запорожці пишуть лист турецькому султану» (1880-91 р.), що зображена на рисунку 15. Задум з'явився у 34 роки, а реалізувати його вдалося тільки у 47. Художник ретельно підійшов до справи – вивчав козацьку зброю і одяг, постійно радився з українським істориком Д. Яворницьким і ще довше шукав моделей. Ця картина вважається правдивим історичним документом, адже Репін завжди ставився до своїх картин на історичну тематику як до документів, що відображають конкретний, реальний історичний момент. Саме вона є найвідомішим живописним твором, присвяченим запорожцям., і саме ця картина, навіть сьогодні, на високому рівні презентує гідну й привабливу історичну сторінку козацької спадщини України – далеке та близьке Запорозжя з веселою вдачею та безмежною мужністю запорозьких козаків.

Приховані смисли полотна І.Репіна стають основою для сучасних інтерпретацій «Запорожців» – політичні проблеми початку ХХІ ст. часто ілюструються карикатурами і фотожабами, створеними за мотивами відомих картин художника. Одна з них наведена на рисунку 16.



Рис. 16 – Карикатура «Трамп пише листа турецькому Ердогану» (С.Йолкін, 2019)

На ґрунті реалізму в останній третині ХІХ ст. склався *натуралізм* представники якого прагнули до об'єктивного, точного і безпосереднього зображення дійсності, людського характеру. Теорія натуралізму була розроблена видатним французьким письменником Е. Золя. У середині 70-х рр. навколо Золя склалася ціла натуралістична школа, куди ввійшли Гі де Мопассан, Е. Гонкур, А. Доде та інші.

З точки зору сучасної *критичної теорії* структурного психоаналізу та *social, media та cultural studies*, у дискурсі яких мистецтво розглядається як «істина-подія», тобто як *правдива передача суб'єкта в якості надлишку* (вакууму, зяяння, нестачі, Реального), *готика, бароко, романтизм і реалізм – споріднені культурні парадигми*, оскільки вони ґрунтуються на *втіленні ідеї суб'єктності* як онтологічної істини позасвідомого і в цьому психоаналітичному аспекті протистоять класицизму, з його схильністю до ідеалізації, типізації та схематизації внутрішнього світу людини.

З точки ж зору *мистецтвознавчого дискурсу* реалізм зорієнтований на античний принцип мімезису – точної передачі зовнішньої, речової правди об'єкностей, і в цьому плані він є цілком «класицистичним» і протиставленим внутрішній духовній правді романтизму, який нехтує зовнішньою точністю, вдається до стилізації з метою передачі внутрішнього стану творця, екзистенції. Маємо отже, зовнішні стилізації у романтизмі, бароко, християнській середньовічній готиці, за умов їх внутрішньої правди. Маємо зовнішню правдивість класицизму при відсутності у ньому внутрішнього психологізму. І маємо подвійну правду – суб'єктивну та об'єктивну, внутрішню і зовнішню, духовну та матеріальну, – в реалізмі.

? Питання для самоконтролю

1. Які соціально-історичні та комунікаційні фактори вплинули на культурне життя Європи ХІХ ст.?
2. Послідовна зміна яких трьох основних художніх напрямів була притаманна для європейської культури ХІХ ст.?
3. Здійсніть компаративний аналіз романтизму та реалізму на рівні ставлення до внутрішнього та зовнішнього освіту. Наскільки вони схожі і відмінні?
4. У чому полягають романтичні корені реалізму як психотипу та комунікативної моделі?
5. У чому полягає схожість між реалізмом та класицизмом?
6. Назвіть представників реалістичного методу в європейському мистецтві та літературі ХІХ ст.
7. Які альтернативні реалізму течії мистецтва виникають наприкінці ХІХ ст.?

Практичні завдання

- 1) Підготуйте презентацію про один із видів мистецтва романтизму, реалізму або про одного з їх представників.
- 2) Знайдіть у сучасних мас-медіа матеріали (інформаційні, рекламні, у графічному оформленні друкованої продукції), присвячені або такі, що використовують елементи культури та мистецтва романтизму, реалізму (визначити жанрово-тематичні та стилістичні особливості матеріалів, їх функції).
- 3) Знайдіть в урбаністичному просторі Запоріжжя ознаки парадигм культури ХІХ ст., продемонструйте їх на занятті та проаналізуйте стильові ознаки. Запропонуйте варіанти популяризації культурного надбання Старого Олександрівська.



Використана література

1. Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействия. Москва : Наука, 1989. 247 с.
2. Бондаренко В.Г. Історія української та зарубіжної культури : конспект лекц. для здобув. ступ. вищ. освіти бакалав. напр. підгот. : «Філологія»,

«Біологія», «Лісове і садово-паркове господарство», «Журналістика», «Реклама та зв'язки з громадськістю», «Видавнича справа та редагування», «Фізичне виховання», «Спорт», «Здоров'я людини», «Туризм». Запоріжжя : ЗНУ, 2016. 172 с.

3. Власов В. Г. Стили в искусстве : в 3 т. Санкт-Петербург : Лита, 1998. Т.1 : Словарь. 672 с.

4. Ильина Т. История западно-европейского искусства. Москва : Высшая школа, 2000. 368 с.

5. Історія української та зарубіжної культури : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. доп. МОУ / Б. І. Білик, Ю. А. Горбань, Я. С. Калакура [та ін.] ; за ред.: С.М. Клапчука, В.Ф. Остафійчука. 3-тє вид., стер. Київ : Знання, 2001. С. 43.

6. Лосев І.В. Історія і теорія світової культури: європейський контекст : навчальний посібник. Київ : Либідь, 1995. 224 с.

7. Маніаті А. Ілля Рєпін – з Україною в серці. *Ukranorama*. <https://www.ukranorama.gr/ua/ukrajina/kultura/3148-illya-repin-z-ukrajinoju-v-sertsii>

8. Мислителі німецького романтизму. Антологія / упор. Леонід Рудницький та Олег Фешовець. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 588с.

9. Мустафін О. Справжня історія пізнього нового часу. Харків : Фоліо, 2017. 427 с.

10. Перегуда Є.В. Історія української культури : навч. посіб. Київ : КНУБА, 2010. 149 с.

11. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури : навч. посіб. 6-е вид., стер. Київ : Знання, 2006. 359 с.

12. Прояви романтизму в українській культурі. URL : <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/11024/>

13. Свобода на барикадах. *Музеи мира*. URL : https://muzei-mira.com/kartini_francii/356-svoboda-na-barrikadah-ezhen-ferdinand-viktor-delakrua.html

14. Трамп пише листа Ердогану: Відомий карикатурист підірвав мережу яскравою фотожабою. *Патріоти України*. URL : <https://patrioty.org.ua/zhaby/tramp-pyshe-lysta-erdohanu-vidomyi-karykaturyst-pidirvav-merezhu-iaskravoju-fotozhaboju-299899.html>

15. Українська та зарубіжна культура. Конспект лекцій для бакалаврів спеціальності 081 Право денної форми навчання / Я.М. Мартинюк, І.В. Сушик. Луцьк : ЛНТУ, 2015. 54 с.

16. Ясь О. В. Романтизм. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 2012. Т. 9. 765 с.

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Парадигма – це зразок, схема або, що рефлексивно використовуються людьми для розв'язання завдань у межах певної культури:

- а) епоха,
- б) модель,
- в) картина,
- г) стиль.

2. Сформулював концепцію циклічного розвитку культур, виділив 8 культурно-історичних парадигм (єгипетська, індійська, вавилонська, китайська, «аполлонівська» (греко-римська), візантійсько-арабська, «фаустівська» (західноєвропейська) і культура майя) дослідник

- а) Т.Кун,
- б) М. Маклюен,
- в) О. Шпенглер,
- г) З. Фрейд.

3. Яка функція міфу реалізується через систему цінностей і норм, що служать регуляторами суспільних відносин?

- а) інтегративна;
- б) аксіологічна;
- в) пізнавальна;
- г) комунікативна.

4. Які періоди розвитку мала давньогрецька культура:

- а) архаїчний, досократівський, класичний;
- б) мікенський, докласичний, класичний, післякласичний;
- в) крито-мікенський, гомерівський, архаїчний, класичний, елліністичний?

5. Акрополь — це:

- а) храм на честь бога — покровителя міста;
- б) стіна, мур, укріплення міста;
- в) комплекс архітектурних споруд верхньої укріпленої частини грецького міста.

6. Назвіть основні внутрішні та зовнішні джерела західноєвропейської середньовічної культури (зазначте усі можливі варіанти):

- а) антична спадщина;
- б) трипільська культура;
- в) культура варварських племен на території Європи нашої ери;
- г) індійські релігійні системи;
- д) християнство.

7. Суть якого архітектурного стилю характеризує такий набір особливостей: геометризм, панування вертикальних і горизонтальних ліній, найпростіших фігур геометрії:

- а) візантійський;
- б) грецький ордерний принцип;
- в) романський;
- г) готичний?

8. Оберіть найголовнішу рису ідеології Романтизму:

- а) звернення до цінностей доби Середньовіччя;
- б) утвердження ідеї самоцінності особистості;
- в) культ розуму.

9. Характерними рисами романтизму є:

- а) звернення до національної історії, фольклору;
- б) звернення до релігійної тематики;
- в) звернення до античної спадщини.

10. Новим жанром літературної творчості доби романтизму став:

- а) роман-епопея,
- б) історичний роман,
- в) психологічний роман,
- г) роман у віршах.

11. До стилю українського класицизму належить:

- а) Андріївська церква;
- б) Червоний корпус КНУ ім. Шевченка,
- в) Собор св. Петра у Римі.

12. Провідний жанр в українському літературному романтизмі XIX ст.:

- а) балада;
- б) байка;
- в) філософський трактат;
- г) епіграма.

13. Основна мета «Товариства пересувних художників» (передвижників)?

- а) накопичення власних уявлень для творчості;
- б) ознайомлення людей з національним образотворчим мистецтвом;
- в) заклики населення України до політичних дій.

14. Відображення життя «у формах самого життя» притаманне:

- а) класицизму,
- б) рококо,
- в) романтизму,

- г) реалізму,
- д) модернізму.

15. Г.Курбе, Т.Руссо, К. Коро – відомі:

- а) архітектори-класицисти;
- б) драматурги-класицисти;
- в) художники-реалісти;
- г) композитори-романтики,
- д) композитори-реалісти.

16. Ф.Шуберт, Й.Брамс, Г.Берліоз, П.Чайковський – відомі:

- а) архітектори-класицисти;
- б) драматурги-класицисти;
- в) художники-реалістик;
- г) композитори-романтики.

17. Відомий художник-мариніст ХІХ ст.:

- а) А. Тропінін;
- б) І. Айвазовський;
- в) І. Кримський;
- г) І. Рєпін.

18. Відомий художник-портретист ХІХ ст:

- а) А. Тропінін;
- б) І. Айвазовський;
- в) І. Шишкін;
- г) І. Рєпін.

19. Найвищої майстерності у літературі реалізму набув жанр:

- а) балада;
- б) байка;
- в) роман;
- г) епіграма.

20. Правдиве, об'єктивне і глибоке відображення дійсності притаманне стилю:

- а) романтизм,
- б) натуралізм,
- в) критичний реалізм,
- г) неореалізм.

21. Вставте пропущене слово: мистецтво красномовства і (ширше) наука про художню прозу взагалі. Виникла в Стародавній Греції в V

ст. до н.е.; у Стародавньому Римі – з I ст. до н.е. Антична орієнтована головним чином на судові й парадні промови.

22. Вставте пропущене слово: В цілому характер західноєвропейської середньовічної культури визначався двома основними факторами: пануючим положенням, а також жорсткою регламентацією життя індивіда у відповідності із його місцем в соціальній ієрархії.

23. Вставте пропущене слово: та два найбільш широкі і впливові художні напрями мистецтва XVII століття.

24. Вставте пропущене слово: стиль та напрямок у мистецтві XVII – початку XIX ст., що звернувся до античного мистецтва і мистецтва Високого Відродження як до зразка; художній світогляд, який моделює раціональний образ світу; йому притаманні врівноваженість, чіткість, пластична ясність і гармонійність.

25. Визначте, які з наведених рис ментальності притаманні давнім еллінам, які – давнім римлянам:

- | | |
|------------------|----------------------|
| 1. Давній Рим; | а) агональність; |
| | б) практичний розум; |
| | в) споглядальність; |
| 2. Давня Греція. | г) прагматизм; |
| | д) демократизм; |
| | є) державність. |

26. Встановіть відповідність між художніми стилями Середньовіччя та особливостями, що їм притаманні:

- | | |
|----------------|--|
| 1. готичний; | а) присутність яскравих, експресивних, ажурних форм та вітражів, що спрямовані вгору; |
| 2. романський. | б) сполучення ясного архітектурного силуету, масивних гладких стін з вузькими прорізами вікон; |
| | в) натхненність і піднесеність образів; |
| | г) наявність образів «тваринного стилю». |

27. Встановіть відповідність між наведеними нижче художніми стилями Нового часу та рисами, що їм притаманні:

- | | |
|---------------|---|
| 1. класицизм; | а) прагнення до нездійсненого ідеалу; |
| 2. реалізм; | б) культ піднесеного, благородного; |
| 3. романтизм. | в) уявлення про розумну сутність світу; |
| | г) правдивість зображення життя; |
| | д) показ типових характерів в типових обставинах. |

ГЛОСАРІЙ

Античність (лат. *anticus* – древній) – у широкому розумінні термін, рівнозначний термінам «старожитності», «древності»; у вузькому і більш поширеному значенні – культурно-історична епоха Древньої Греції і Древнього Риму.

Архаїка (грец. *αρχαϊος* – старовинний, стародавній) – 1) ранній або початковий етап в історичному розвитку будь-якого суспільного чи культурного явища; 2) у мистецтвознавстві – ранній період розвитку мистецтва Давньої Греції (VII–VI ст. до н.е.).

Архітектура (лат. *architectura*, від грец. *architekton* – будівельник) – мистецтво зведення будівель і споруд; один з видів просторових мистецтв. Формує просторове середовище для життя і діяльності людей. Має первинне значення в синтезі мистецтв (живопису, скульптури, декоративно-прикладної творчості), об'єднуючи їх в художній ансамбль. Архітектурні споруди є, з одного боку, пам'ятками матеріальної культури (свідчать про технічні досягнення, пов'язані з практичними потребами людей); з іншого боку, творами мистецтва, що за допомогою специфічної мови розкривають світовідчуття своєї епохи.

Бароко (італ. *barocco* – дивний, химерний) – основний стильовий напрям в мистецтві Європи і Америки кінця 16 – сер. 18 ст. Пов'язаний з дворянсько-церковною культурою зрілого абсолютизму, тяжіє до урочистого «величного стилю». Бароко властиві контрастність, напруженість, динамічність образів, прагнення до величчя і пишноти, до поєднання реальності й ілюзії. Набуло поширення в архітектурі, скульптурі та живописі.

Біблія (від грец. *biblia* – книги) – зібрання священних писань іудаїзму і християнства, що створювалися з 13 ст. до н.е. по 2 ст. н.е. Складається з двох частин – Старого Заповіту, який шанується послідовниками іудаїзму і християнства, і Нового Заповіту, шанованого лише християнами. Відповідно до церковного догматизму, Біблія вважається «богонатхненним словом». У Біблії знайшли віддзеркалення соціальні умови життя древніх людей, їх культури, норми моральності, релігійно-філософські й етичні принципи, елементи художньої творчості.

Ваганти (лат. *vagantes* – бродячі) – в середньовічній Західній Європі бродячі студенти, представники нижчого духівництва, школярі. 12–13 ст. – розквіт вільнодумної, антиаскетичної, антицерковної літератури вагантів, в основному пісенної. Переслідувалися офіційною церквою.

Відродження (Ренесанс) (фр. Renaissance – відродження) – період в культурному й ідейному розвитку країн Західної і Центральної Європи (в Італії 14–16 ст., у інших країнах кін. 15– поч. 17 ст.), перехідний від середньовічної культури до культури нового часу. Характерні риси культури Відродження: світський, антиклерикальний, гуманістичний світогляд, звернення до культурної спадщини античності. Творчість мислителів і художників епохи Відродження просякнена вірою в безмежні можливості людини, її волі і розуму, запереченням католицької схоластики і аскетизму. Художники цього періоду опанували уміння передавати об'єм, особливості світла, простору, зображення людської фігури (в т.ч. оголеної). У архітектурі провідну роль стали відгравати світські споруди – громадські будівлі, палаци, міські будинки.

Візантійське мистецтво – мистецтво держави 4-15 ст., що виникла в результаті розпаду Римської імперії (395) в її східній частині (Балканський півострів, Мала Азія, Південно-східне Середземномор'я). Назва походить від міста Візантій, на місці якого римський імператор Костянтин I Великий у 330 р. заснував столицю імперії Константинополь. Візантії, на відміну від західної частини Римської імперії, вдалося уникнути спустошливих набігів варварів; вона залишилася головною хранителькою античної спадщини, центром науки і культури.

Готика (від італ. gotico, буквально – готський, від назви німецьких племен – готів) – художній стиль, що завершив розвиток середньовічного західноєвропейського мистецтва (сер. 12–16 ст.; розквіт – 13 ст.). Термін виник в Італії в епоху Відродження. Слово «готичний» мало негативний відтінок: ренесансні майстри сприймали середньовічне мистецтво як «варварське», протилежне до культури античності. Пізніше відношення до готики змінилося, у 19 ст. їй навіть намагались наслідувати (неоготика). Епоха готики – час розквіту міської культури, пробудження інтересу до людини і навколишнього світу, уявлення про який розширилися завдяки Хрестовим походам і подорожам купців. Стиль проявив себе як в церковному, так і в світському мистецтві (архітектура і оздоблення замків, міські будинки, ратуші, біржі, прикраси колодязів і т. п.).

Драма (грец. drama – дія) – жанр літератури, в якому дається зображення життя через події, вчинки, зіткнення героїв.

Древнього Єгипту мистецтво – мистецтво держави, розташованої в нижній течії р. Ніл (Північно-східна Африка), де виникло одне з прадавніх вогнищ цивілізації. В історії стародавнього єгипетського мистецтва виділяють наступні періоди: Древнє царство (31–22 ст. до н.е.), Середнє царство (21–16 ст. до н.е.), Нове царство (16–11 ст. до н.е.) і пізній період (11 ст. до н.е. – 6 ст. н.е.).

Древнього Риму мистецтво – мистецтво держави, що виникла на Піренейському півострові, згодом поширилась на західну і південно-східну частини Європи, Малу Азію, узбережжя Північної Африки, Сирію і Палестину (8 ст. до н.е. – 4 ст. н.е.). Історію римського мистецтва прийнято поділяти на три основні періоди: т.зв. царський (8 – кін. 6 ст. до н.е.); республіканський (6 ст. до н.е. – 30 р. до н.е.); імператорський (30 р. до н.е. – 476 р. н.е.).

Древньої Греції мистецтво – мистецтво старогрецьких держав, що займали південну частину Балканського півострова, острови моря Егейського, узбережжя Фракії, західну берегову смугу Малої Азії і які розповсюдили свій вплив в період грецької колонізації (8–6 ст. до н.е.) на території Південної Італії, Східної Італії, Південної Франції, на північне узбережжя Африки, на протоки і узбережжя Чорного і Азовського моря. Підрозділяється на наступні періоди: «темні віки» після падіння ахейських держав (12–11 ст.); т.зв. «гомерівську епоху» (10–8 ст.), архаїку (7–6 ст.), класику (5–4 ст.) і еллінізм (334–30 рр. до н.е.).

Епос (грец. epos – слово, оповідання) – один з трьох родів художньої літератури (разом з лірикою і драмою), оповідання, що характеризується зображенням подій, зовнішніх по відношенню до автора.

Жанр (фр. genre – рід, вид) – внутрішній розподіл, що історично склався, у всіх видах мистецтва. Для кожного жанру характерне своє коло сюжетів; твори одного жанру об'єднують також загальні формальні і змістовні особливості.

Живопис – один із видів образотворчого мистецтва. Живописний твір створюється за допомогою фарб, нанесених на поверхню стіни, дошки, полотна та ін. Сама назва «живопис» говорить про те, що художник «пише життя» у всьому його багатстві, різноманітті і барвистому блиску. У цьому його відмінність від чорно-білої графіки. На відміну від інших видів мистецтва, живопис здатний втілити всю гаму почуттів, переживань, стосунків між людьми; точні спостереження природи і політ фантазії, великі ідеї і миттєві враження, тремтіння життя, повітря і світла.

Класицизм (від лат. classicus – зразковий) – художній стиль і напрям в європейському мистецтві 17 – поч. 19 ст., важливою рисою якого було звернення до спадщини античності (Древньої Греції і Риму) як до норми й ідеального зразка. Для естетики класицизму характерні раціоналізм, прагнення встановити певні правила створення художнього твору, чітка ієрархія (супідрядність) видів і жанрів мистецтва. У синтезі мистецтв панувала архітектура. Високими жанрами у живописі вважалися історична, релігійна і

міфологічна картина з героїчними прикладами, що наводяться глядачеві для наслідування; нижчими – портрет, пейзаж, натюрморт, побутова картина. Кожному жанру були приписані суворі обмеження і чітко позначені формальні ознаки; не допускалося змішування піднесеного з низовинним, трагічного з комічним, героїчного з буденним. Твори вирізняє лаконізм, ясна логіка задуму, врівноваженість композиції. У розвитку стилю розрізняють два періоди: класицизм 17 ст. і неокласицизм другої пол. 18 – першої третині 19 ст.

Культура (лат. cultura – обробіток, виховання, освіта, шанування) – багатозначне поняття, що вживається для позначення історично певного рівня розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражених в типах, формах організації життя і діяльності людей, а також в створюваних ними матеріальних і духовних об'єктах.

Куртуазна література (фр. courtois – поштивий, рицарський) – придворно-лицарська течія в європейській літературі 12–14 ст.

Легенда (лат. legenda, досл. – те, що слід прочитати) – народна оповідь про яку-небудь історичну подію; у християнстві – розповідь про життя і діяння святого.

Лицарський роман – епічний жанр середньовічної куртуазної літератури, що змінив героїчний епос (12 – 14 ст.). У центрі індивідуалізований образ героя-рицаря, його подвиги в ім'я власної слави, кохання, релігійно-етичної досконалості (напр. роман «Тристан та Ізольда»).

Література (лат. literatura, досл. – написане) – твори писемності, що мають суспільне значення, естетично відбивають суспільну свідомість і що у свою чергу формують її; система літературних видів (епос, лірика, драма), жанрів, мотивів, сюжетів, образів, віршових і прозаїчних форм, образотворчих засобів мови.

Марина (італ. marina, від лат. marinus – морський) – морський пейзаж. Художників, що працюють в цьому жанрі, називають мариністами. Як самостійний жанр марина сформувалася в 17 ст. в Голландії (Я. Порселліс, С. де Влігер, Х. Сегерс, Я. ван де Каппелле, Л. Бакхейсен, С. ван де Велді й ін.). Невеликі за розміром картини голландців відрізнялися тонкістю колірної гамми. Художники епохи романтизму відкрили в зображенні марин властивість глибоко хвилювати глядача.

Масова культура – типовий продукт «масового суспільства». Характеризується організованою індустрією споживання і широко розгалуженою мережею засобів масової комунікації, що створюють відповідний вплив на індивідуальну

і суспільну свідомість, забезпечують необхідну рекламу для попиту на продукти масової культури. Основні соціальні функції масової культури: інтеграція людей в існуючу систему суспільних відносин; переключення їх уваги з проблемного осмислення реального життя на видовищне сприйняття розважальної масової продукції, емоційну розрядку і гру уяви, що переводять людину в світ марень, ілюзій і створюють уявність причетності до вирішення актуальних проблем сучасності; психологічний контроль над свідомістю мас і вплив на них з метою формування стандартних потреб, стереотипного мислення і прийнятних форм.

Месопотамії мистецтво – мистецтво стародавніх держав, що існували в різні періоди в районі Межиріччя (між долинами річок Тигр і Євфрат). У історії мистецтва Месопотамії виділяють наступні періоди: Шумер (кін. 4 – поч. 3 тис.); Шумеро-аккадське царство (друга пол. 3 тис.); Староавілонське царство (20 – 17 ст.); Ассирія (14 – 7 ст.), Нововавілонське царство (7 – 6 ст.). Шумери заснували в Месопотамії перші міста-держави – Еріду, Урук, Ур, Лагаш, в ному з яких поклонялися різним богам. Була створена писемність, успадкована згодом всіма близькосхідними народами. Клиновидні знаки відтискували рими паличками на глиняних табличках, які потім висушували або обпалювали на вогні. Клинописні тексти донесли до нас закони, знання і вірування шумерів, їх міфологічні оповіді.

Мистецтво – одна з форм існування духовної культури; міра вдосконалення художніх технологій, розвитку особистості.

Міфологія (грец. mythos – переказ, оповідь + logos – слово, вчення) – сукупність міфів, розповідей, оповідань про богів, героїв, демонів й ін., що відображала фантастичність уявлень людей про світ, природу, людське буття в докласовому і ранньокласових суспільствах. У міфології гніздилися зачатки філософії, етики, релігії, естетичного відношення людини до дійсності.

Музика – вид мистецтва, який відображає дійсність у звукових художніх образах і активно впливає на психіку людини. Музика здатна конкретно і переконливо передавати емоційні стани людей. Засобом втілення музичних образів служать музичні звуки, певним чином організовані. Основні елементи і виражальні засоби музики – лад, ритм, розмір, темп, динаміка, тембр, мелодія, гармонія, поліфонія, інструментовка. Музика фіксується в нотному записі і реалізується в процесі виконання. Музику підрозділяють на роди і види (опера, симфонічна, камерна тощо), а також жанри (героїчний, комічний, пісня, марш, симфонія, сюїта, соната й ін.).

Неоготика – «готичний стиль», художня течія в архітектурі 19 – поч. 20 ст., пов'язана з вивченням і використанням форм європейської середньовічної архітектури (Е. Віолле-ле-Дюк у Франції, Т. Рікмен у Великобританії). У кін. 18 ст. «готичний» декор накладався на стіни класицистичних будівель. Цей період в розвитку стилю частіше називають псевдоготикою. В епоху романтизму архітектори прагнули відтворити в архітектурних формах будівель цілісний образ Середньовіччя. У кін. 19 – на поч. 20 ст. неоготика переживає яскравий розквіт як одна з течій в руслі модерна, представники якого відтворювали просторові рішення готики за допомогою нових конструкцій і матеріалів, металу і скла. Міські будинки нагадували середньовічні замки.

Неокласицизм – напрям в образотворчому мистецтві і архітектурі кін. 19 – поч. 20 ст., що відродив інтерес до спадщини античності й Ренесансу, до чіткої пластичної форми. У мистецтвознавстві цим терміном позначають мистецтво другої половини 18 – поч. 19 ст. Неокласицизм як стиль в архітектурі вся впродовж 1900-х рр. Відродження інтересу до античної і ренесансної традиції помітно у таких архітекторів, як О. Перре (Франція), П. Беренс (Німеччина), Е. Лаченс (Англія). Період захоплення класикою присутній у творчості П. Пікассо.

Ордер (архітектурний) (лат. ordo – ряд, порядок) – певне поєднання частин стійково-балкової конструкції, їх структура і художня обробка. Ордер включає частини, що несуть (колона з капітеллю, базою, інколи з п'єдесталом) і несомі (архітрав, фриз і карниз, які в сукупності утворюють антаблемент). Класична система ордерів склалася в Стародавній Греції; основні ордери – дорійський, іонійський, корінфський.

Парадигма (грец. paradigmata – приклад, зразок) – сукупність теоретичних і методологічних передумов, що визначають конкретне наукове дослідження, що втілюється в науковій практиці на даному історичному етапі.

Передвижники – художники реалісти, що входили до російського демократичного художньої об'єднання. Творчість пересувних художніх виставок сформувалась в 1870-х рр. Передвижники, розірвавши з естетикою академізму, керуючись методом критичного реалізму, звернулися до правдивого зображення життя й історії народу, демократичного руху, рідної природи. Картини передвижників відрізнялися психологізмом, майстерністю соціального спілкування (І. Крамської, І. Рєпін, С. Суриков, І. Шишкін).

Просвітництво – напрям у суспільній думці 18 ст., що знайшов віддзеркалення у всіх сферах європейської культури. Формування просвітницьких ідей відбувалося у Франції в першій пол. 18 ст.; в 1760-і рр. вони мали найбільший

вплив на суспільне і художнє життя. Деякі історики розглядають Велику Французьку революцію (1789-1791) як політичний наслідок поширення просвітницьких ідей. Для просвітителів була характерна віра у всемогутність розуму і етичну природу людини. Загальним стало переконання, що поширення знань і реорганізація суспільних інститутів на розумних засадах сприятимуть швидкому прогресу в історичному розвитку народів.

Проторенесанс – період історії італійського мистецтва 13 – поч. 14 ст., що підготував основу для мистецтва Відродження.

Реалізм (від лат. *realis* – дійсний, матеріальний) – в широкому розумінні здатність мистецтва правдиво, неприкрашено змальовувати людину і навколишній світ в життєподібних, впізнаних образах, при цьому не пасивно і незворушливо натуру (на відміну від натуралізму), а виділяючи у ній головне і прагнучи передати у видимих формах сутнісні якості предметів і явищ. У цьому сенсі реалістичним можна назвати мистецтво Рембрандта, Д. Веласкеса і багатьох ін. майстрів. У вузькому сенсі реалізм – один з засадничих художніх напрямів сер. і др. пол. 19 ст. в Європі і Америці, який проголосив метою мистецтва спостереження і об'єктивного зображення довколишньої дійсності, відображення «правди життя».

Релігія (лат. *religio* – набожність, святиня, предмет культу) – одна з головних і найбільш ранніх форм існування духовної культури, світогляду, а також відповідна поведінка і специфічні дії (культ), засновані на вірі в існування бога або богів і надприродних сил. Найбільш ранні форми прояву релігії – анімізм, тотемізм, фетишизм, магія. Історичні форми розвитку релігії: племінні, національно-державні (етнічні), світові.

Рококо (фр. *rococo*, від *rocaille* – декоративний мотив у вигляді мушлі) – стильовий напрям в європейському мистецтві першої половини 18 ст. Для рококо характерні відхід від життя у світ фантазії, гри, що театралізується, міфологічні і пасторальні сюжети, інтимні й еротичні ситуації. У мистецтві рококо панує орнаментальний ритм. Скульптура і живопис витончені і декоративні.

Роман (фр. *roman*) – літературний жанр епічного твору великої форми, у якому розповідь зосереджена на долі окремої особи, її відношенні до навколишнього світу, становленні і розвитку її характеру і самосвідомості.

Романський стиль – стиль середньовічного західноєвропейського мистецтва 10 – 12 ст. (у ряді країн також 13 ст.). Головна роль в романському стилі належала

суворій, фортечного характеру архітектури: монастирські комплекси, церкви, замки розташовувались на піднесених місцях, пануючи над місцевістю. Церкви прикрашалися розписами і рельєфами в експресивних формах, що виражають загрозливу могутність божества.

Романтизм (фр. romantisme) – ідейний і художній напрям в європейській і американській духовній культурі 18 – поч. 19 ст. Відобразив розчарування в наслідках Великої французької революції, в ідеології Просвітництва і буржуазному прогресі, протиставив утилітаризму і нівелюванню особи спрямованість до безмежної свободи, бажання досконалості і оновлення, пафос особистої і громадянської незалежності, увагу до внутрішнього світу людини. Ідеї романтизму знайшли своє втілення в літературі, музиці, живописі, графіці.

Сентименталізм (фр. sentiment – відчуття) – напрям у літературі і мистецтві другої половини 18 – поч. 19 ст. Виник як реакція на промисловий переворот 18 ст. в Англії, а потім у всіх європейських країнах. Проголошував культ відчуття природи, ідеалістичності патріархального села, апелював до релігійних почуттів. Оспівував тихі радощі родинного життя, виховував чутливість, яка нібито здатна усунути всяку несправедливість.

Середньовічне мистецтво – історико-художній термін, вживаний для значення етапів історії мистецтва феодальної епохи. У Західній Європі період Середньовіччя охоплює 5—14 ст. (від падіння Риму до початку епохи дження); у Східній Європі – той же період, до падіння Константинополя, столиці Візантії (1453); у країнах Сходу Середні століття тривали з 3 – 4 до 16 – 18 ст.

Символ (грец. symbolon – знак, прикмета), універсальна категорія в культурі, що розкривається через зіставлення наочного образу і глибинного вмісту: 1) предмет, дія і тому подібне, що служить умовним позначенням певного образу, поняття, ідеї; 2) художній образ, що втілює яку-небудь ідею; 3) умовний речовий опізнавальний знак для членів певної соціальної групи.

Рекомендована література

Основна:

1. Бондаренко В.Г. Історія української та зарубіжної культури : конспект лекц. для здобув. ступ. вищ. освіти бакалав. напр. підгот. : «Філологія», «Біологія», «Лісове і садово-паркове господарство», «Журналістика», «Реклама та зв'язки з громадськістю», «Видавнича справа та редагування», «Фізичне виховання», «Спорт», «Здоров'я людини», «Туризм». Запоріжжя : ЗНУ, 2016. 172 с.
2. Історія української та зарубіжної культури : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. доп. МОУ / Б. І. Білик, Ю. А. Горбань, Я. С. Калакура [та ін.] ; за ред.: С.М. Клапчука, В.Ф. Остафійчука. 3-тє вид., стер. Київ : Знання, 2001. 328 с.
3. Лалл Дж. Мас-медіа, комунікація, культура : глобальний підхід / за ред. О. Гриценко, Н. Гончаренко. Київ : К.І.С., 2002. 264 с.
4. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури : навч. посіб. 6-е вид., стер. Київ : Знання, 2006. 359 с.
5. Як писати про культуру? : збірник есеїв і лекцій / Д. Бальйор, М. Савка, А. Бондар та ін. Київ : Адеф-Україна, 2015. 236 с.

Додаткова:

1. Бессараб А. Соціальнокомунікаційні технології просування книжкової продукції в ЗМІ та формування читацької культури на сторінках жіночих журналів. *Соціальні комунікації в сучасному інформаційному суспільстві* : монографія. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2016. С. 126-152.
2. Власов В. Г. Стили в искусстве : в 3 т. Санкт-Петербург. : Лита, 1998. Т.1 : Словарь. 672 с.
3. Воропаєва В. Г. Формування парадигми культури особистості в умовах мегасоціуму. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2010. Вип. № 43. С. 138-143.
4. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посіб. / пер. з нім. Ю.Семенова : у 2-х томах. Т. 1. Одеса : Будівельник, 2004. 490 с.
5. Зайцев М. О. Культурологія : навч. посіб. Київ : Персонал, 2010. 127 с.
6. Іваненко В. В., Кривчук Г.О. Історія української культури : навч. посіб. Дніпропетровськ : ДНУ, 2010. 99 с.
7. Іванова К. А. Зміни в культурі як глобальна проблема. Харків : Золоті сторінки, 2010. 223 с.
8. Іванюха Т.В., Пирогова К.М. Культурологічна телепрограма як інформаційно-комунікаційний засіб репрезентації парадигм культури у регіональному медіапросторі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Том 32 (71) № 5. Частина 2. С. 165-170.
9. Кияновська Л. Українська музична культура. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
10. Кононенко Б. И. Культурология в терминах, понятиях, именах. Справочное учебное пособие. Москва : Изд-во «Щит-М», 1999. 406 с.

11. Корсакова И. А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации : дисс. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Московский гос. ун-т культуры и искусств. Москва, 2014. 359 с.
12. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 9 квітня 2014 р. Київ : НАКККіМ, 2014. 192 с.
13. Мар'їна Л. Сучасна журналістика і культура: спільність генезису *Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика*. 2011. Вип. 34, Ч. 1. С.151-157.
14. Миропольська Н., Белкіна Е., Онищенко О. Художня культура світу. Київ : Генеза, 2001. 521 с.
15. Садовенко С.М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с.
16. Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века) : монография. Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова В.А., 2002. 383 с.
17. Феномен української культури : методологічні засади осмислення / В. Шинкарук, Є. Бистрицький (відп. ред.). Київ : Фенікс, 1996. 477 с.
18. Чельшева И.В. Социокультурное поле медиа : реальность, коммуникация, человек. Москва : МОО «Информация для всех», 2016. 178 с.
19. Culture and Communication. *Encyclopedia.com*. URL : <https://www.encyclopedia.com/media/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/culture-and-communication>
20. Gudykunst W., Mody B. Handbook of international and intercultural communication (2nd edition). Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2002.

Інформаційні джерела:

1. Жульєва М. Музична історія Запоріжжя. *Композитори Запоріжжя* : веб-сайт. URL : <http://compoz-zp.narod.ru/index/istorija/0-43> (дата звернення: 30.08.2018).
2. Історія української музики: веб-сайт. URL : <http://ist-ukr-muz.at.ua/> (дата звернення: 30.08.2018).
3. Фундація Центр Сучасного Мистецтва : веб-сайт. URL : <http://www.csmart.org.ua/> (дата звернення: 30.08.2018).
4. Music Review Ukraine. URL: <http://www.m-r.co.ua/>
5. Культура України : електронна бібліотека : веб-сайт. URL : <http://elib.nlu.org.ua/object.html?id=1272>
6. Культура 3.0. Семінар культурної критики і репортажу. *Фундація Центр сучасного мистецтва* : веб-сайт. URL : http://www.csmart.org.ua/storage/add_materials/2014/culture-3-0_small.pdf (дата звернення: 30.08.2018).
7. Міжнародний огляд книжок та ідей «Критика» : веб-сайт. URL : <http://krytyka.com/ua> (дата звернення: 30.08.2018).

8. Музыкальная энциклопедия : веб-сайт. URL: <http://www.zvuki.ru/> (дата звернення: 30.08.2018)
9. Artukraine. : веб-сайт. URL : <http://www.artukraine.com.ua/news.html>
10. Koza: театральний журнал : веб-сайт. URL : <http://koza.blog.net.ua>

ДОДАТОК А

Відповідність грецьких і римських богів

Боги Греції	Боги Риму	
Аїд	Плутон	бог царства мертвих
Аполлон	Аполлон	бог сонця і покровитель мистецтв
Арес	Марс	бог війни
Артеміда	Діана	богиня полювання
Асклепій	Ескулап	бог лікування
Афіна	Мінерва	богиня мудрості і справедливої війни
Афродіта	Венера	богиня любові і краси
Борей	Аквілон	бог північного ветера
Геба	Ювента	богиня юності
Гера	Юнона	цариця богів
Гермес	Меркурій	бог торгівлі і спритності
Гестія	Веста	богиня домівки
Гефест	Вулкан	бог вогню і ковальського ремесла
Гея	Теллус	богиня землі
Деметра	Церера	богиня полів і родючості
Діоніс (Вакх)	Бахус, Лібер	бог виноградарства і виноробства
Еос	Аврора	богиня ранішньої зорі
Еринії	Фурії	богині помсти
Ерот (Ерос)	Амур, Купідон	бог любові
Зевс	Юпітер	верховний бог
Зефір	Фавоній	бог західного вітру
Кронос	Сатурн	бог часу
Мойри	Парки	богині людської долі
Музи	Камени	покровительки наук, поезії і мистецтв
Ніка (Ніке)	Вікторія	богиня перемоги
Пан	Фавн	бог лісів, мисливців і пастухів, усієї природи
Персефона	Прозерпіна	богиня родючості і царства мертвих
Посейдон	Нептун	бог морів
Селена	Діана	богиня місяця
Тіхе	Фортуна	богиня випадку і долі
Харити	Грації	богині краси і витонченості

Навчальне видання
(українською мовою)

Іванюха Тетяна Валеріївна

Парадигми культури в соціальних комунікаціях

навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» освітньо-професійної програми «Інформаційно-комунікаційна справа»

Рецензент *Ковпак В.А.*

Відповідальний за випуск *Березенко В.В.*

Коректор *Іванюха Т.В.*