

«Символічна порожнеча нашої технічної могутності» компенсується досконалістю, завершеністю форм серійних речей, які виконують певні ситуативні функції [1, 28]. «Удосконалюючись, форма відводить людині роль стороннього спостерігача власної могутності» [1, 29]. Відбулася своєрідна побутова революція: речі стали складнішими, ніж дії людини відносно них. У побуті жодна річ не має символічного значення. В інтер'єрі сучасного споживача «в речах немає людського відображення, – тут самі лише знаки, чисті знаки, все переповнене посиланнями – східними, шотландськими, early American і т. д. Перед нами – світ споживання» [1, 102]. Система речей-знаків набуває нової функції: не символізуючи собою жодного самовираження людини, вони описують глибинну порожнечу стосунків, коли «обидва партнери не існують один для одного» [1, 102].

Епоха змінює епоху, моделюючи напрями трансформації в системі «людина–річ». Натюрморти різних часів відображають сутнісний бік цих змін. Так, наприклад, у мистецтві XVII ст. постає передусім активність самого натюрморту як сфери репрезентації смислу, значення та ролі речі в житті й відповідно в мистецтві, його здатності не лише розмовляти з людиною, але і говорити за саму людину про її ставлення до світу мовою метафор і символів. Крім того, речі надають простору конкретної предметності та якісної різноманітності. Вони виконують роль посередників між людиною та Абсолютом, олюднюють світ, створюють «вогнище, біля якого може погрітися душа» [9, 72]. Сьогодні ж, в умовах ринку, постає пов'язана з кітчем проблема симуляції в культурі. Серійне промислове виробництво зумовлює втрату річчю унікальності: зникає оригінал, а натомість виготовляється серія ідентичних одиниць. Уже не людина формує ставлення до речі, творячи її, а готова річ впливає на людину.

Предметний світ репрезентує багатоманітність умов розвитку та буття людини, що склалися історично та є частиною її свідомості, вираженої на всіх рівнях міжособистісних стосунків у формуванні ціннісних пріоритетів. Так чи інакше, людина завжди залежатиме від речі. Актуальним залишається завдання зберегти межу між культом речі («вещизмом») і шанобливим ставленням до неї як до своєрідного фетиша, об'єкта бажань і суб'єкта спокуси.

Доволі часто річ виявляється довговічнішою, ніж людина, у неї інші відносини з часом. Саме її побутування в світі людини часто пов'язане з певними віхами життя, які породжують спогади, мрії, жаль. Річ «вплітається» в долі, буття людської душі, що робить натюрморт жанром глибоко філософським. Крок за кроком мистецтво розкриває багатство смислів речі, яка є такою ж невичерпною, як і світ людини, що її породив.

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М., 2001.
2. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. – СПб., 2005.
3. Гройс Б. Комментарии к искусству. – М., 2003.
4. Делёз Ж. Логика смысла. – Екатеринбург, 1998.
5. Кнабе Г. Образ бытовой вещи как источник исторического познания // Випперовские чтения. – М., 1986. – С. 6–13.
6. Лотман Ю. Натюрморт в перспективе семиотики // Там само. – М., 1986. – С. 6–13.
7. Меднікова Г. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. – К., 2001.
8. Новий Заповіт і Книга псалмів. – К., 1993.
9. Проблема жанров в европейской живописи. Человек и вещь. Портрет и натюрморт. – М., 1998.
10. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 221–238.

*Олександр Опанасюк
(Львів)*

ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ ОПТИМАЛЬНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ СТРУКТУРАЛЬНОГО БУТТЯ КУЛЬТУР

Питання закономірності культурного розвитку людства присутнє майже в кожній культурологічній концепції. Водночас для характеристики буття культури обирають різні аспекти, що частково пояснює відсутність єдиного погляду на субстанційне, процесуальне і структуральне буття культур.

Мета статті – визначити оптимальні закономірності структурального буття культур в їх історичній і метаісторичній перспективах та обґрунтувати базові засади інтегральної культурології.

Філософське осмислення розвитку світової культури базується на двох фундаментальних історичних моделях – циклічній і лінійній. Перша сформувалася в давні часи (Єгипет, Індія, Китай, Стародавня Греція), а згодом знайшла відображення в пізніших філософських концепціях (Дж. Віко, М. Данилевський, О. Шпенглер, А. Тойнбі, Т. Кун, Л. Гумільов). Друга модель розвинулася в релігіях і філософських системах, які спиралися на ідею детермінації Світовим Духом історичного розвитку людства (пізній іудаїзм, християнство, іслам; філософські та культурологічні концепції Г. Гегеля, О. Конта, Г. Спенсера, П. Тейяра де Шардена, К. Ясперса). Варто зазначити, що вихідні положення всіх розглянутих у даній статті культурологічних концепцій так чи інакше належать до зазначених історичних моделей (циклічної та лінійної), а розходження стосовно висвітлення закономірностей розвитку культурних явищ виникають саме через несприйняття авторами іншої моделі.

Необхідність побудови інтегральної позиції в сучасній культурології зумовлена еволюцією культурологічних ідей. Принагідно варто зацентувати увагу на синтез соціоцентричної та аксіологічної теорій в культурологічній концепції Е. Дюркгейма. М. Вебер вважав, що наука про культуру має насамперед базуватися на знанні системи моральних, естетичних і політичних цінностей, що допомагає зрозуміти сенс життя людини й існування культури з точки зору причинних зв'язків. К. Ясперс сформулював ідею філософської віри, здатної об'єднати різні культури. Концепції О. Шпенглера, П. Сорокіна, А. Тойнбі, незважаючи на певні розбіжності, подібні у ствердженні, що принцип цілісності культури й цивілізації відображений в різноманітних формах буття культур.

Історичний розвиток культур також сприяв порушенню питання про єдину позицію щодо закономірностей структурального буття культур у їхньому історичному та метаісторичному планах. Наразі ми перебуваємо на тому етапі еволюції, який передбачає побудову єдиного переконання щодо культурного буття суспільства ¹.

Попри зазначену полярність історичних моделей та різноманітність культурологічних теорій, в усіх випадках маємо факт присутності структурного принципу: історичне буття культур (і розвиток світової культури в цілому) не можна охарактеризувати, нехтуючи структурною динамікою їхнього становлення. Розходження виникають лише стосовно трактування даного принципу. Спираючись на фактор структурної динаміки становлення культур, можна без застережень будувати на їхній основі наступні міркування.

Першим цінним спостереженням філософів і культурологів було формулювання поняття характерного моменту, зміст якого полягав у тому, що підвищене зацікавлення культурою виникає саме після активних фаз (періодів) її розвитку. Спостерігається певна закономірність, яка дає підстави говорити про типологічність активізації процесу ². Саме цей момент лежить в основі положення, згідно з яким культуру визначають як суспільний феномен з певною динамікою розвитку, яку О. Шпенглер означив чотирма словами: «дитинство», «юність», «зрілість» і «старість». Подібною до шпенглерівської є концепція етногенезу Л. Гумільова, в якій, однак, є характерний момент, що додає циклічній теорії логічного завершення. Л. Гумільов, аналізуючи фази етногенезу, вибудовує аналогічну шпенглерівським чотирьом етапам становлення культури, послідовність періодів: підйом, акматична фаза, надлом, інерційна фаза, обскурація, меморіальна фаза з додатком можливих регенерації та релікту [9]. При цьому четверту й шосту фази можна зіставити з попередніми: підйом (дитинство), акматична фаза (юність), надлом, інерційна фаза (зрілість), обскурація, меморіальна фаза (старість) з додатком можливих форм регенерації та релікту.

Доцільно поставити ще одне актуальне питання. Чому в Стародавній Греції в період найактивнішого її розвитку – VI–III ст. до н. е. – народилося так багато визначних постатей, а після занепаду, тобто за останні 2000 років – практично жодної? Незважаючи на активну діяльність митців, здобутки Греції даного періоду важко назвати культурою з великої літери. Таким чином, постає перед фактом: культура не може визначатися лише як сукупність духовних і матеріальних благ, створених певною спільнотою людей (проте саме таку позицію обстоюють сучасні культурологи). Культура – це поняття значно ширше й різноплановіше, ніж просто культурне життя суспільства, яке продукує матеріальні та духовні блага. Можна зробити припущення, що культура постає за умови отримання спільнотою того заряду енергії, який здатен бути генератором самотності культурних феноменів.

Суспільство, яке активно працювало над створенням шедеврів певної культури, не здатне спонтанно спрямувати зусилля на творення нових мистецьких феноменів іншої культури, оскільки потребує відновлення фізичних і моральних ресурсів (антропологічний аспект свідчить про те, що природа «відпочиває» на дітях геніїв. Чи не те ж відбувається з культурою?). Звідси постає розуміння причин функціонування т. зв. естафети культурного становлення людства або ж лінії культурного буття суспільства. Той факт, що деякі автори циклічних концепцій заперечують прогресивний рух культурної еволюції людства не означає, що його не існує. Він є і його можна виявити лише за умов актуалізації метаісторичної точки зору на зазначений предмет аналізу.

Сучасна наука предметно оперує культурною спадщиною людства приблизно в межах останніх 5000 років (попередні культурні здобутки мало відомі, тому їх важко охарактеризувати). Процесуальний розвиток людства в зазначений період представлений великою кількістю культур³. Усі вони вирізняються типом, рівнем розвитку суспільства, релігійним світоглядом, роллю у світовій історії тощо. Попри це, аналіз культури цього великого періоду дав підставу Г. Гегелю визначити три типи форм мистецтва, що послідовно розвивалися, детермінували становлення культур і скеровували хід еволюції світової цивілізації. Своє світорозуміння філософ базує на ідеї становлення «Світового Духу» в його макроесторичній прогресії з урахуванням трьох етапів розвитку культури – стародавнього світу, давньогрецької цивілізації та християнських народів Західної Європи. Цій позиції підпорядковується й теорія форм мистецтва. Символічна та класична форми характерні для перших двох періодів розвитку культур, а романтична – для Європейського, зі змістом якого пов'язана основа християнської теології. Г. Гегель наголошував і на моменті історичного розвитку, який передбачав вихід за межі романтичної форми. Однак зауважував, що в його час «немає матеріалу, який сам собою піднімався б над цією відносністю» [7, 315–317]. У даному випадку доцільно говорити про четверту форму мистецтва.

Досліджуючи художній образ у контексті структурального буття культур [19], автор цієї статті проаналізував і зіставив у процесуальній перспективі такі концепти: розвиток понять «буття», «гармонія», «художній образ» (у межах становлення переважно Європейської культури); структуральне буття Античної та Європейської культур; космогонічну концепцію ер⁴, а також культурологічну концепцію О. Шпенглера, форми мистецтва Г. Гегеля, теорію етапів розвитку науки Т. Куна, концепцію періодів становлення матеріалу в музичному творі Б. Асаф'єва та ін. Це дало підстави засвідчити присутність у процесуальному бутті різних за величиною явищ універсальної структури, якою є тетрактида. У результаті було доведено, що гегелівські форми мистецтва присутні не лише в макроесторичному бутті світової культури за останні 5000 років, але й детермінують становлення кожної з культур. Також було визначено четверту форму мистецтва – інтенціональну, яка завершує розвиток Європейської культури (присутня в Античній та інших культурах за умов їхньої повноцінної реалізації)⁵.

В історичних концепціях О. Шпенглера, А. Тойнбі, Л. Гумільова, теорії стародавніх ер четвертий період визначається як процес завершення чи навіть руйнування підвалин активного становлення. Подібну позицію обстоює і Г. Гегель, коли говорить про закінчення розвитку трьох форм мистецтва етапом виходу за його межі. При цьому спостерігається зосередження на сутності самої речі в темпоральній та сутнісній структурі її сприйняття. З погляду культурології, це свідчить про те, що на завершальній стадії розвитку культура прагне досягнути пройдений шлях та конкретизувати смисловий код свого буття.

Якщо перенести визначену структурну закономірність становлення культур на метаісторичний рівень, тобто розглянути її в межах п'ятитисячного періоду першої фази Залізної ери (Калі-Юги), то виникають сумніви стосовно цифри чотири (у Г. Гегеля зустрічаємо три форми мистецтва, які по чергово розгортаються в різних культурах впродовж зазначених тисячоліть). Відповідно до цього ймовірними видаються такі моменти: а) або філософ щось не врахував; б) або тетрактида не справджує наші сподівання в зазначених метаісторичних (та історичних) межах; в) або ж можливою є ситуація, в якій остання, четверта фаза метакультурного розвитку, з певних причин не відбулася.

На думку автора даної статті, доцільніше погодитися з позицією, згідно з якою функцію романтичної форми в межах метаісторичного становлення світової культури виконала Візантійська культура, тоді як Європейська належить до інтенціонального типу культур. Однак дана теза потребує додаткового дослідження та обґрунтування.

Характеризуючи давню циклічну теорію ер за кількісно-якісним критерієм⁶, у послідовності їх розгортання виявимо насамперед послаблення якості явища. Це можна пояснити вченням про послідовні зміни світлої і темної епох у межах кожної з ер. Езотерики вказують на те, що початок Калі-

Юги припадає приблизно на кінець IV тис. чи на 3102 р. до н. е. [2], а також на те, що її розгортання вибудовує послідовність фаз або періодів тривалістю 5 тис. років. Її перший (темний) період (в межах темноти самої Калі-Юги) завершується на межі XX–XXI ст., після чого розпочнеться аналогічний за величиною (5 тис. років) світлий період. Саме в контексті першого періоду концепція Г. Гегеля реалізує свої структурно-сміслові компоненти. Доповнимо сказане ще одним спостереженням.

Закінчення періоду розвитку Європейської культури збігається із завершальною фазою більшого, ніж окрема культура, періоду. Цей досить показовий момент пояснює особливості змісту різних культурно-есхатологічних теорій, а також відкриває дійсний зміст нової перспективи, про яку різні релігії лише натякають. Ми перебуваємо у визначальному періоді світової історії, зміст якого вибудовують: а) завершальна фаза (інтенціональний період) Європейської культури; б) завершальна фаза (інтенціональний період) першого періоду Калі-Юги; в) передбачуваний підйом, або ж нова ера світової культури, яка в християнстві визначається як тисячолітнє царство Христове ⁷. Водночас можемо говорити про цілісний образ не лише певної культури, але й метакультурного явища. Останнє потребує аналізу та характеристики його змісту.

Г. Гегель вказував на романтичний тип Європейської культури, О. Шпенглер говорив про «фаустівський тип», а Г. Гачев, аналізуючи розвиток художньої свідомості, зазначав, що тип Європейської культури значною мірою визначений зміною ставлення до мистецтва, в результаті чого на зміну синкретичному типу Античної культури приходять споглядання та розповідь про таке споглядання [5]. Оскільки в усіх цих концепціях присутня єдина якість, обов'язково має бути її образ як форма універсального узагальнення. Навіть тоді, коли в межах певної культури чи великого культурного явища спостерігаються різноманітні тенденції, варто пам'ятати, що без головного детермінанта вони не зможуть існувати взагалі ⁸.

Насамкінець пропонуємо читачеві шлях можливого розв'язання питання щодо принципу поєднання полівібраційних, полілінійних та поліструктурних тенденцій розвитку культурного й метакультурного явищ, у становленні яких збереглися єдиний детермінант, єдина структура таких процесів та різноманітні форми їх вияву. Звернімося до спостережень Л. Виготського стосовно бінарного принципу: «Ми можемо тепер формулювати те, що ми знайшли, як потрібну суперечність, яка лежить в основі трагедії: суперечність фабули і сюжету та дійових осіб. Кожен з цих елементів скерований немов би в абсолютно різні сторони... Уже в новелі ми мали справу з роздвоєнням планів, ми одночасно переживали події у двох протилежних планах: в одному, який давала їм фабула, і в другому, яке вони отримували в сюжеті. Ці ж два протилежні плани збережені і в трагедії [...]. Читаючи “Гамлета”, ми рухаємо наші почуття в двох планах: з одного боку, ми все ясніше і ясніше усвідомлюємо мету, до якої йде трагедія, а з іншого боку, ми настільки ж ясно бачимо, наскільки вона ухиляється від цієї мети [...]. Основою трагічного є подвійність пригніченості та збудження... закон естетичної реакції один: вона передбачає в собі афект, який розвивається у двох протилежних напрямках, який у завершальній точці, немов би, знаходить своє знищення» [3, 250–251, 276, 279]. Це є ще одним підтвердженням того, що структура розвитку певного явища (зокрема й світова культура, окремі культури) передбачає його розмежування на два протилежні пункти, один з яких виражає принцип або змістовий тип, а інший — даність або ж те, що певне явище, віддаляючись від свого джерела, реально демонструє. Така закономірність у будь-яких історичних чи фізичних межах дозволяє певному явищу: 1) зберігати смислові ознаки впродовж свого розвитку; 2) у межах двох координат моделювати смислове поле варіантів можливого розвитку (саме ця ознака вказує на поліфункційну, полілінійну, полісміслову структуру буття явища); 3) вибірково і по чергово актуалізувати й за допомогою структурно-сміслових компонентів, зміст яких визначає тетрактида, детермінувати процесуальне буття; 4) визначати структурно-сміслові параметри процесуального буття як самого явища, так і зміст можливих періодів його розвитку ⁹.

Отже, підсумовуючи сказане, можна зробити такі висновки.

1. Становлення й розвиток культур — об'єктивний процес, який не залежить від людини, а навпаки, детермінує її життя. Здебільшого структура становлення культури є чотириетапною або підпорядковується структурно-смісловим закономірностям тетрактиди. Після розгортання чотирьох фаз розвитку культура може переходити в стан спокою або ж, за концепцією Л. Гумільова, у стан меморіального існування з можливими реліктовими фазами.

2. Існування кожного культурного явища (в історичному й метаісторичному аспектах) детерміноване єдиним образом (зокрема образно-смісловим типом, художнім образом), який

функціонує за принципом інтеграції його полярних і різноманітних смислових конотацій та передбачає формування відповідних культурних, образних, типологічних і художніх рефлексій.

3. Структуральне буття культур в історичному й метаісторичному аспектах моделюється за допомогою полівібраційного, полілінійного та поліструктурного принципів розвитку, зберігаючи при цьому єдиний детермінант як в межах одного культурного явища, так і в межах більшого періоду. Саме такі концепти варто розглядати як базові ознаки інтегрального принципу становлення та розвитку будь-якої культури й базові позиції інтегральної культурології, яка має без жодних застережень залучати до своєї дослідницької сфери різноманітні культурологічні, філософські, мистецькі, теософічні, езотеричні та інші теорії (точки зору) з метою всебічного аналізу й характеристики закономірностей та особливостей становлення світової культури. Окрім цього, об'єктом дослідження інтегральної культурології повинні також бути ті відомості езотеричної філософії, які для пояснень причин розквіту й занепаду культур та певних культурних і суспільних явищ використовують поняття карми (карма народів, карма культури). Останнє пояснює причини співіснування досить неоднозначних, з точки зору форм суспільного буття, різних культур і народів.

4. На сучасному етапі розвитку культурологічної науки доцільно використовувати терміни «образ культури», «тип культури», «цикл культури», «культурна ера», «образ культурної ери».

5. Четвертий період розвитку культури визначає інтенціональний принцип. Він ініціює інтроспективні та ретроспективні тенденції, які підбивають підсумки в процесі розвитку певної культури. Цей нюанс дає підстави по-іншому трактувати культурні надбання за останні століття та розглядати їх не тільки в межах постмодерністської світоглядної парадигми, але й у контексті інтенціональної рефлексії¹⁰.

6. Водночас варто наголосити, що значна частина визначених моментів структурального буття культур та понять потребують додаткового аналізу, досліджень і характеристики.

¹ З цього приводу подаю цитату зі своєї книги «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм»: «Перед кожним періодом становлення Європейської культури поставали проблеми, розв'язання яких з різних сторін висвітлювали сутність людського буття. Однак жоден з них не мав можливості оперувати надбаннями минулих віків такою мірою, як у XX – на початку XXI століть – періоді, коли одночасно співіснують філософські системи та мистецькі напрямки попередніх епох і культур. А це означає, що на той час ще не можна було ставити завдання одним поглядом охопити сутність цілісного явища, оскільки Європейська культура була в активній фазі свого розвитку. Починаючи з XIX століття, ситуація поступово змінюється, історичний процес викристалізовує структурну динаміку свого процесуального буття, і ми вже маємо нагоду простежити закономірність такого становлення» [19, 3].

² Наприклад, К. Горанов відзначає, що увага до історичного аспекту з'являється в період старіння певної культури: «...перед Аристотелем, який добре бачив різницю між діонісійськими сценами і сучасною йому комедією, ще не стояло питання: а в силу чого досліджувана ним форма мистецтва виникла [...] і які причини приведуть її до загибелі...? Зрештою, Аристотелю не було потреби ставити перед собою ці питання, в його час вони ще не назріли. Лише олександрійська епоха – епоха втоми і систематизації, яка була не в змозі дати життя сильним художнім явищам, розпочинає ставити питання про долю мистецтва...» [8, 234]. Це саме стосується Європейської культури: «Тільки великі європейські просвітителі та їх попередники (наприклад, Вінкельман) розпочинають роздумувати про художні епохи. Аналізуючи матеріал елліністичного та римського мистецтва, порівнюючи його з можливостями та завданнями сучасних для них художніх пошуків, вони поступово виробили саме поняття “період”, або “епоха”, в застосуванні до мистецтва. Вони є першими теоретиками, які обґрунтували генетичний принцип розвитку мистецтва [...]. Але у просвітиків ще не було передумов до захоплення дослідженнями періодів занепаду. Принцип історизму отримав самостійне значення лише у філософії Канта і Гегеля.» [8, 234–235], коли Європейська культура підійшла до певної межі свого розвитку, до періоду «втоми і систематизації».

³ Шпенглер визначив вісім основних культур: Єгипетську, Індійську, Вавілонську, Китайську, Аполлонівську (Греко-Римську), Майя, Магічну (Візантійсько-арабський світ), Фаустівську (Західноєвропейську), з яких живою вважав лише останню.

⁴ Золота, Срібна, Мідна (Бронзова) та Залізна ери, які на термінологічному рівні визначені індійською космогонією як Сат'я-Юга, Трета-Юга, Двапара-Юга, Калі-Юга.

⁵ Термін «інтенціональність» (від лат. intentio – устремління), який характеризується як «первинна смислоутворююча спрямованість свідомості до світу, смислоформуюче відношення свідомості до предмета, предметна інтерпретація відчуття» [21, 113], розглядається в його, так би мовити, класичному, гуссерліанському розумінні, тобто з точки зору вектора суспільної свідомості, яка на початку XX ст. формується і визначається прагненням осягнути сутність буття в його позадосвідній даності (в тому числі істинний, не детермінований попередніми періодами становлення Європейської культури зміст речей). Таким чином, інтенціональна рефлексія виступає типологічною установкою суспільної свідомості в заключній фазі розвитку останньої [19, 59].

- ⁶ У давній індійській космогонії є й поняття «Чатур-Юга» – чотири юги разом – період, який передує початку циклу.
- ⁷ Зауважмо, тисячолітнє царство Христове часто трактується як кінець історії та «початок правління самого Ісуса Христа, хоча нерідко пов'язується з ідеалізованим уявленням майбутнього сучасної цивілізації» [23; 278].
- ⁸ М. Мамардашвілі детально пояснює ці моменти: «З одного боку, ми маємо реальну філософію, а з іншого – її мову або те, що можна назвати філософією учень та систем. Філософія вчень та систем є спосіб експлікації реальної філософії [...] в акті фізичного виміру імплікований певний образ свідомості в якості умов можливостей самого фізичного виміру. Так ось, це можна експлікувати по-різному... Але філософське поле у всіх філософів одне... Коли ми зіштовхуємося з фактом суперечки, наприклад, між Гоббсом і Декартом або між сенсуалістами і раціоналістами, то необхідно мати на увазі не просто ідейне заперечення одного філософа іншим, а реальний зміст їх розходжень, не забуваючи при цьому про реальне поле, до якого належать задіяні ними поняття» [12, 8–9].
- ⁹ Цікавим є спостереження В. Шестакова щодо розвитку категорії «гармонія»: «Отже, ми можемо виділити щонайменше три типи розуміння гармонії, які фігурували впродовж всієї історії естетичної думки – математичне, естетичне, художнє. Однак необхідно мати на увазі наступні обставини. Ці типи розуміння досить рідко існували в абсолютно самостійному, “чистому” виді. Найчастіше вони тісно перепліталися один з одним. Але в ту чи іншу епоху один з типів наперед установленої гармонії виступав основним, домінуючим» [24, 180]. Проте очевидно, що для глибинно-процесуальної характеристики категорії «гармонія» трьох означень недостатньо. Попри можливу різну їхню кількість має бути компонент, зміст якого моделюється попередніми означеннями. Чи не таку перспективу вибудовують три основні тетраорди античної – музики дорійський, фригійський, лідійський та їх моделіант – міксолідійський? Аналогічним змістом володіє інтенціональна форма мистецтва, звідси – інтенціональний період розвитку культур. На відміну від символічної, класичної, романтичної форм мистецтва, кожна з яких володіє і розвиває новий смисловий аспект єдиного означення певного явища, інтенціональна форма не позначена подібними властивостями і формує своє смислове поле завдяки компіляціям змістових якостей трьох попередніх форм мистецтва [19, 58–68, 155–159]. Саме цей момент підтверджує оригінальне спостереження В. Гуркова стосовно стилів європейської музики ХХ ст.: «Три найбільші естетичні системи, які передували імпресіонізму (народна музика, класицизм, романтизм), утворюють ланцюг історичних спадкових явищ. Якщо заглянути у ХХ ст., в музиці [...] ми не зустрінемо якихось принципово нових ідейно-теоретичних відкриттів. Навіть різноманітні види звукового конструктивізму, якщо вони не вироджуються в натуралізм (тобто не втрачають музично-естетичних якостей), орієнтуються на яку-небудь з попередніх естетичних систем (класичну, фольклорну, романтичну, імпресіоністичну) або на їх змішування» [10, 12–13]. А це якраз і є характерною властивістю інтенціональної форми мистецтва, як і інтенціонального стилю.
- ¹⁰ Іntenціональності, в культурологічному та онтологічному аспектах, автор даної статті присвятив декілька праць [13–19], що дозволяють говорити про:
- інтенціональний період в розвитку культури;
 - інтенціональну форму мистецтва (за аналогіями символічної, класичної та романтичної форм мистецтва Г. Гегеля);
 - інтенціональний стиль, який визначає особливості культурного надбання Європейської культури у ХХ – на початку ХХІ ст.;
 - інтенціональний тип культури, якою слід вважати Європейську культуру.

1. Антология исследования культуры. Интерпретация культуры. – СПб., 1997. – Т. 1.
2. Бхактїведанта Свами Прабхупада А. Ч. Бхагавад-Гїта як вона є. – 1990.
3. Выготский Л. Психология искусства. – М., 1965.
4. Гайдеггер М. Основные понятия метафизики // Вопросы философии. – М., 1989. – № 9. – С. 116–163.
5. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. – М., 1972. – Ч. 1.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М. – 1968. – Т. 1.
7. Там само. – Т. 2.
8. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. – М., 1970.
9. Гумилев Л. Конец и вновь начало. – М., 1997.
10. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка ХХ века // Дебюсси и музыка ХХ века: Музыка. – Ленинград, 1983. – С. 11–38.
11. Кребер А., Каланхон К. Культура: критический анализ концепций и дефиниций. – М., 1992.
12. Мамардашвили М. Сознание как философская проблема // Вопросы философии. – М., 1990. – № 10. – С. 3–19.
13. Опанасюк О. Динаміка співвідношень стильового і астильового початків у смисловій структурі стильового явища // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – К., 2004. – С. 30–36.

14. Опанасюк О. Онтологічні аспекти структури художнього образу // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – К., 2007. – Вип. 19. – С. 214–222.
15. Опанасюк О. Про інтенціональний стиль в музичному мистецтві. На матеріалі Другої сонати для фортепіано В. Сильвестрова // Київське музикознавство. – К., 2007. – Вип. 25. – С. 66–76.
16. Опанасюк О. Про універсальні стилі в музичному мистецтві // Мистецтвознавчі записки. – К., 2006. – Вип. 10. – С. 27–35.
17. Опанасюк О. Смысловая аура інтенціональної форми // Миколі Колессі – у сторічний ювілей. – Дрогобич, 2003. – С. 115–120.
18. Опанасюк О. Творчість В. Сильвестрова в контексті інтенціональної форми художнього образу // Українське мистецтвознавство. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 76–81.
19. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. – Дрогобич, 2004.
20. Павленко Ю. Історія світової цивілізації. – К., 2000.
21. Современная западная философия: Словарь / Сост.: В. Малахов, В. Филатов. – М., 1991.
22. Тойнбі А. Дослідження історії. – К., 1995. – Т. 1–2.
23. Христианство: Словарь / Под общ. ред. Л. Митрохина. – М., 1994.
24. Шестаков П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. – М., 1983.
25. Шпенглер О. Закат Европы. – Минск; М., 2000.
26. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М., 1991.

*Галина Скляренко
(Київ)*

АВАНГАРД В УКРАЇНІ: ОБШИРИ ЯВИЩА, ЕТАПИ РОЗВИТКУ

У мистецтві ХХ ст. важко, напевно, знайти інше явище, яке б викликало стільки неоднозначних суджень і дискусій, як авангард. І хоча сьогодні він вже став своєрідним фактом, тісно пов'язаним саме з першою половиною минулого століття, інтерес до нього не зменшується, вимагаючи уточнень його концептуально-художніх вимірів, аналізу особливостей і впливу на загальний мистецький розвиток.

У цьому плані, незважаючи на досить велику кількість публікацій, мистецтво авангарду залишається чи не найменш дослідженим в Україні, хоча, як відомо, часто саме вітчизняні художники прокреслювали в ньому важливі та креативно потужні спрямування. Та й саме поняття «український авангард», введене в науковий обіг французьким дослідником А. Наковим у 1973 р. для того, аби виокремити «українську складову» в його загальному русі, не набуло дотепер достатньої визначеності. Уточнень потребує не тільки приналежність того чи іншого художника до авангарду, а й часові межі виникнення та поширення цього явища в Україні, риси його регіональної та національної моделі. Адже попри декларовану його ідеологами космічність ідейно-естетичних перетворень, апеляцію до всього людства, перед яким мали відкритися нові перспективи духовного, ідеологічного та матеріально-практичного розвитку, окремі напрямки авангарду так чи інакше виростили із конкретно-історичної ситуації в тій чи іншій країні, із дискусій з її культурно-мистецькими традиціями та минулим в цілому, а через це містили національно-регіональні особливості.

У цьому плані головними проблемами при дослідженні авангарду в Україні постають необхідність виокремлення його напрямків із багатого на новачії періоду початку ХХ ст., а отже, аналіз того історико-культурного контексту, що вплинув на особливості його формування та етапи розвитку, тим більше, що вітчизняне мистецтвознавство часто безпідставно зараховує до авангарду всі явища та твори, відмінні від реалізму та академізму, спрощуючи таким чином загальну художню картину та нівелюючи її ідейно-змістове різноманіття. Проте епоха модернізму, що розпочалася в Європі в 1870-х рр. (з появою імпресіонізму) і тривала до середини ХХ ст., одним з проявів якої став авангард, як відомо, була насичена мистецькими рухами, напрямками, формально-естетичними відкриттями, змінами в художній свідомості, новими концепціями, що активно дискутували як із старим мистецтвом, так і між собою, висуваючи різні шляхи оновлення, серед яких лише окремі належали до авангарду.