

12. Бенедикт Андерсен. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Друге, перероблене видання. – Київ: Критика, 2001. – С. 28.
13. Там само. – С.21.
14. Касьянов Г.В. Теорії нації та націоналізму: монографія. – К.: Либідь, 1999. – С. 209.
15. Історія сучасного світу./ Ю.А.Горбань, В.В. Петровський, А.Г. Слюсаренко та інші./-К.:Телепрес-інформ, 2001. – С. 69.
16. Касьянов Г.В. Теорії нації та націоналізму: монографія. – К.: Либідь, 1999. – С. 210.
17. Бенедикт Андерсен. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Друге, перероблене видання. – Київ: Критика, 2001. – С.21.
18. Там само. – С. 19.
19. Касьянов Г.В. Теорії нації та націоналізму: монографія. – К.: Либідь, 1999. – С. 146.
20. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення. – Київ.: Критика, 2000. – С. 107.
21. Історія сучасного світу./ Ю.А.Горбань, В.В. Петровський, А.Г. Слюсаренко та інші. – К.:Телепрес-інформ, 2001. – С.74.
22. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення. – Київ.: Критика, 2000. – С. 108.
23. Там само. – С. 108.
24. Грушевський М. Український народ в його прошлом и настоящем. – СПб., 1914. – Т.1. – С. 306.
25. Дорошенко Д.І. Нарис історії України: В 2 т. – К., 1992. – Т. 2. – С. 205.
26. Там само. – С. 200.
27. Аркас М.М. Історія України - Русі. – К.: Вища школа, 1993. – С. 378.
28. Сарбей В.Г. Україна крізь віки. Національне відродження України: В 9 т. – К.,1999. – Т.9. – С. 26.
29. Магочій П. Українське національне відродження. Нова аналітична структура // Укр. істор. журн. – № 3. – С. 103.
30. Там само. – С.103.
31. Там само. – С.102 – 103.
32. Там само. – С.100-101.
33. Шпорлюк Р. Українське національне відродження в контексті європейської історії кінця XVIII - початку XIX століть // Наука і культура. – Вип.25. – К.,1991. – С. 159,164.
34. Магочій П. Українське національне відродження. Нова аналітична структура. // Укр. істор. журн. – № 3. – С. 100.
35. Лисяк –Рудницький І. Проблеми термінології та періодизації в українській історії. – Т.1. – С.43.
36. Колесник І.І. Українська історіографія. – К.: Генеза, 2000. – С. 208.
37. Лисяк –Рудницький І. Історичне есе: В 2 т. – К.,1994. – Т. 1. – С.21.
38. Сарбей В.Г. Історико-географічні регіони України в процесі національного відродження кінця ХУІІ початку ХХ ст. // Дніпропетровський історико-археологічний збірник.-Вип.1. – Дніпропетровськ,1997. – С.359–360.
39. Сарбей В.Г. Україна крізь віки. Національне відродження України: В 9 т. – К.,1999. – Т.9. – С.18.
40. Колесник І.І. Українська історіографія. – К.: Генеза, 2000. – С.211.
41. Там само. – С. 212.
42. Там само. – С.209.
43. Там само. – С.217.
44. Там само. – С.217.
45. Там само. – С.218.
46. Забужко О.С. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К.,1993. – С. 13–14.
47. Лисяк –Рудницький І. Націоналізм.– Т.2. – Київ.: Основи, 1994. – С.573.
48. Сарбей В.Г. Україна крізь віки. Національне відродження України: В 9 т. – К.,1999. – Т.9. – С.26.
49. Касьянов Г.В. Теорії нації та націоналізму: монографія. – К.: Либідь, 1999. – С. 296–297.
50. Там само. – С. 299.

Коломієць Т.В.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ НА УКРАЇНСЬКОМУ ГРУНТІ

На межі ХІХ і ХХ століть всесвітній розвиток культури вступає в нову фазу, найбільш точною назвою якої є модернізм. Хоча найчастіше у вітчизняній літературі це поняття вживалося для означення певних явищ однієї тільки історії мистецтва ХХ ст., а на Заході ним охоплювали інколи всю історію культури Нового часу, в контексті даного дослідження це поняття означатиме тип культури (а не тільки мистецтва) всієї першої половини ХХ століття.

Проблемою зародження нової культурної доби у світовому масштабі займалися чимало вчених – політологів, соціологів, культурологів та істориків, серед яких відомі імена Н.Конрада, Г.Зіммеля, Ю.Хабермаса, М.Хайдеггера та інших. Слід зауважити, що світовий модернізм став предметом серйозних наукових досліджень щойно його процеси стали помітними у суспільному житті. Особливостями ж формування епохи модернізму в Україні вітчизняні дослідники активно зацікавилися лише з 90-х років ХХ століття. Серед найважливіших праць з даної проблеми монографії Т.Гундорової та М.Моклиці, статті Р.Піхманця, В.Мазепи та інших. Проте всі вони здебільшого з філософсько-соціологічної точки зору намагалися охарактеризувати цей період. Історико-культурологічний підхід до процесу розвитку модернізму в

літературі та мистецтві пропонує автор даної статті.

В епоху модерну всі існуючі в ній протиріччя доводяться до логічного кінця. Це відбувалося і під впливом внутрішніх рушійних сил, і під впливом соціальних катаклізмів, які потрясли Європу на початку ХХ ст. – світової війни, якої до цього не знала історія людства, і трьох російських революцій.

Великі відкриття і винаходи кінця ХІХ – початку ХХ ст. – від радіо- і телевізійного зв'язку до створення основ генетики – мали теж визначальний вплив на розвиток культури і, що особливо слід відзначити, на психологію людей. Це проявилось, по-перше, в тому, що значно зріс авторитет природничих наук і техніки, що втілювала ці відкриття, доводячи їх пріоритет у культурі до такого рівня, який став визначатися поняттями “сцієнтизм” і “техніцизм”. По-друге, це позначилося на могутньому впливі точного знання і технічного конструювання на гуманітарну сферу культури і, зокрема, на художню творчість, що знайшло вияв у таких явищах, як структуралізм, функціоналізм, конструктивізм і т.д. По-третє, зростання ролі науки і техніки в житті суспільства вело до зміни ставлення людства до способів вирішення протиріч між людиною та природою і людиною та людиною, бо наявний рівень техніки дозволяв сподіватися на можливість подолання екологічної кризи, яка загрожує людству загибеллю, уникнення нових світових війн та революційних катаклізмів, мирного вирішення всіх конфліктів у житті суспільства завдяки об'єднанню людства для вирішення найбільш небезпечних для його існування проблем; разом з тим, це загострювало проблему взаємовідносин, яка виникла ще в ХІХ ст., між науково-технічним прогресом і моральними цінностями.

Слід зазначити, що модернізм увійшов в історію культури та мистецтва, перш за все, як заперечення, деструкція класичних основ європейської культури, що визначили її розвиток від античності до ХІХ ст. включно. Посилання на минуле виправдовувалося лише в тих випадках, коли воно саме було “антикласичним”, середньовічним: наприклад, відродження неомізму на основі філософії Фоми Аквіната, звернення до первісної культури, залишки якої збереглися в Африці та на островах Тихого океану і тому вважалися психологічно близькими ірраціоналізму тогочасного європейського духу.

Розуміння всіх цих процесів робило суспільну свідомість сповненою гострих протиріч – захоплення успіхами науки і техніки поєднувалося зі скептицизмом і релятивізмом, песимізмом і агностицизмом, і прогрес пізнання природи, суспільства, людини парадоксально обертався визнанням абсурдності буття і нікчемності людського життя. Модернізм зрікався властивого класичним поглядам оптимістичного світосприйняття, відкривши широкий простір декадентським настроям розуму. Така інтелектуальна парадигма отримувала універсальне значення – зруйнування, загибель, зникнення проорокувалися всьому суцшому і в природі, і в людському бутті, і в культурі.

Модернізм ззовні усвідомлював себе європейським опонентом культури Сходу. Якщо ще у ХVІІІ-ХІХ століттях можна було не помічати її існування або бачити в ній щось екзотичне і здатне своєю контрастністю слугувати певною метафорою в філософських і художніх конструкціях європейців, то з початком ХХ ст. процес колонізації і розвиток торговельних відносин включили Схід до інтересів європейських мислителів у якості іншого типу культури, для одних – неповноцінного в порівнянні із західним, для інших – незрозумілого, загадкового, інтригуючого, для третіх – ідеального, а для всіх разом – потребуючого осмислення саме в своїй протилежності.

Стосовно внутрішнього стану культури модернізму, то він визначається принциповою різницею і прямим протистоянням двох субкультур – елітарної і масової. Ще у ХVІІІ ст. в Англії та Франції поширювалася теорія “двох істин” (езотеричної та екзотеричної), тобто істини для небагатих обраних і істини для всіх, для низів. Проте початок ХХ ст. довів цей розкол культури до рівня інституціоналізованої автономності двох сфер духовного виробництва: еліта й маса стали споживачами принципово різних, навіть, протилежних плодів ідеологічної, художньої, комунікативної діяльності. Саме в цей час капіталізм підняв матеріальне виробництво і споживання на такий рівень, який тогочасна соціологічна наука назвали новими поняттями – “масове суспільство” або “суспільство споживання”. Таке суспільство вимагало організувати масове виробництво не тільки матеріальних продуктів, але й квазідуховних, квазіхудожніх предметів. Продукція такого гатунку набувала небаченого розмаху, стійкості і різноманітності – з одного боку, тому, що її створення спиралося на небачені в минулому могутні “масмедійні” засоби – високоякісну поліграфію, яка забезпечила розвиток і сильний психологічний вплив періодичного друку та реклами, – кінематограф та випуск грамплатівок; з іншого боку, виняткове значення масової культури пояснювалося можливістю її злиття з субкультурою молодого покоління, що створювало надміру широкий і активний у новому суспільстві прошарок, який використовували через цілеспрямовану психологічну й ідеологічну обробку для зміцнення такого суспільства, його способу життя, думки, відчуття.

Отже, модернізм – термін сумарний (з цим твердженням погоджуються майже всі вчені) і означає множинність несхожих один з одним різнорідних і суперечливих художніх напрямів зі своїми різновекторними платформами, але й, разом з тим, з принциповою філософсько-світоглядною спільністю.

Ряд філософів, істориків, культурологів характеризували період кінця ХІХ – початку ХХ ст. як перехідний етап, коли в епоху модерну відбувається підсилення цивілізаційних тенденцій на протигагу культурних (справа в тому, що поняття “культура” і “цивілізація” вживаються як синоніми, тобто історія культури на всіх її етапах не перестає бути історією цивілізації; проте культура співвідноситься в більшій мірі з духовним, ментальним, а цивілізація – з матеріальним факторами; тому філософи стверджують, що в одні періоди співвідносяться більше з культурою, інші – лише з цивілізацією). Шпенглер, наприклад, наполягав, що саме в досліджуваний період відбувається гіпертрофія в історії всього того, що тісно пов'язане з економікою, технікою, промисловістю, політикою, а також тих факторів, які культура не змогла асимілювати, підкорити своїм імперативам. Сучасний учений М.Хренов стверджує, що розходження культури з цивілізацією – явище, характерне для історії останніх століть [1, с. 344]. На межі ХІХ і ХХ ст. в історії виникає багато штучного, відчуженого від людини і навіть спрямованого проти неї, тобто цей період демонструє рішучий поворот від культури до природи [2, с. 47].

Саме в цю епоху складається враження, що культура ніби трансформується в цивілізацію, розчиняється в ній. Тому не випадково з'являються твердження (наприклад, у "філософії життя"), спрямовані не проти цивілізації, а проти культури, яка є відчуженою від особистості. Сама культура стала асоціюватися з тим, що протистоїть людині і життю в цілому. Так, на початку ХХ ст. філософ Г.Зіммель одним з перших сформулював ідею відчуження культури від суб'єкта, який не спроможний асимілювати всю сукупність культури [3, 1911-1912, №№ 2-3, с. 220]. Інший філософ Ю.Хабермас, аналізуючи погляди Г.Зіммеля, звертає увагу на небезпеку, що таїться в здатності культури набувати самостійності щодо індивіда, який її створив, тотожно як і стосовно суб'єкта, який пізнає, виробляє, творить і діє [4, т. 2, с. 544]. Вперше вказану небезпеку побачив ще Ж.-Ж. Руссо. З часом цю ідею підхопив Ф.Ніцше, який доводив необхідність повернення до первинних інстинктів і звільнення від гнітючих імперативів культури. Основними ознаками таких перехідних періодів є урбанізаційні процеси. Взагалі, реальність міста найкраще демонструє все штучне, тобто, цивілізаційне начало. Характеризуючи загальноєвропейську картину кінця ХІХ – початку ХХ століття, М.Хайдеггер стверджує, що ця епоха впровадила в дію необмежену могутність загального практицизму, планування і організації. Очевидно, цивілізаційна стихія проявляє себе і в такому явищі, яке М.Хайдеггер називає гігантизмом, що, на його думку, є лише частково синонімом "американізму" або чогось такого "до-цього-ще-не-бувало", породженого жаданням першості і зверхності [5, с. 52].

В урбанізаційні періоди відбувається руйнування малих провінційних міст, бо з них від'їжджають перш за все молоді люди. Це стосується і великих провінційних міст з тією лише різницею, що їх покидає, вирушаючи до столиці, найбільш активна і талановита частина молоді. Зрілі ж учені та митці в такі періоди відчують нагальну потребу в тісному контактуванні з провінцією з метою пошуку нових ідей та моральних сил для майбутньої творчості.

Вже з цієї загальної характеристики модернізму, його історичної та соціально-філософської сутності видно, яку велику роль відіграє в цьому типі культури естетичний фактор і художня діяльність. Естетична свідомість набуває в даному контексті різко антиномічного характеру: в елітарній і масовій субкультурах модернізму вона є діаметрально протилежною і наочно демонструє панування індивідуалізму на одному полюсі та переваги стандартизованості, уніфікованості – на іншому.

Разом з тим, відзначаючи європейську культуру початку ХХ ст. як культуру, в якій пануючим напрямком був модернізм, слід зауважити, що в цей час у літературі та мистецтві продовжували діяти і представники класики, і піонери постмодерних напрямків: в історії культури зміна її станів не відбувається миттєво з тотальним витісненням один одного. І все ж навіть у такому нагромадженні напрямків і стилів простежується суттєва різниця між тими явищами, які відбивають якісну своєрідність епохи модернізму, і тими, в яких ще зберігається минуле або позначається майбутнє.

Духовна ж культура в Україні завжди була одним з найважливіших чинників буття та утвердження національної ідеї. Ця ідея, що формувалася в процесі всього національного досвіду та мала можливість проявити себе в політичному житті, і стала підґрунтям теорії українства М.Шаповалова (М.Сріблястого). Він сформулював вимогу кваліфікованої культури як умови життєздатності нації: українство може існувати як нація, об'єднана культурою. Погляди М.Шаповалові були своєрідним узагальненням досвіду цілого покоління українських мислителів періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст., яке реалізувало свої національні домагання на ниві культуротворення.

Тому і феномен українського мистецького модернізму полягав у тому, що він відкрив нову сторінку в розвитку змісту української ідеї. Загалом же модернізм постав в українській культурі як намагання подолати комплекс меншовартості, певну ізольованість, соціоцентризм та етнографізм вітчизняної літератури та мистецтва, відкрити перед ними шляхи до засвоєння тогочасних інновацій європейської художньої культури. Тобто, мова йшла не про нігілістичне заперечення традицій українства, в чому звинувачували модерністів, а про відновлення цих традицій та розширення на засадах прилучення до культурної спадщини як вітчизняної, так і світової історії. Як цілком справедливо зауважує один із сучасних дослідників українського модернізму Р. Піхманець, представники модернізму в Україні "не уникали служіння громаді" [6, вип. 5 (7), с. 183], а дещо інакше його розуміли. Тенденційність їхніх творів була, якщо можна так висловитися, суто естетичною тенденційністю з виразною орієнтацією на національну ідею. "Це, так би мовити, - пише Р.Піхманець, - одна грань українського літературного модерну, зумовлена його існуванням в умовах національного поневолення та бездержавності... Драматичні акорди визвольних потуг, божественна музика національного воскресіння у поєднанні, скажімо, з елементами символістської поезики давали самобутній стильовий синтез..." [6, вип. 5 (7), с. 183].

Отже, модернізм в Україні заявляв про себе, насамперед, як про явище маргінальне щодо усталеної традиції, навіть антитрадиційне. Проте тут мова йде про переосмислення позитивістського тотального розуміння традиції. Модернізм стверджувався, проєктуючи перервність і диференційованість традиції, як те явище, що вибирається і твориться. Завдяки вибіркового ставленню до традиції в модернізмі синхронізуються різні часові площини й філософсько-естетичні системи, сучасні й минулі, від неоплатонізму, фовізму, буддизму, метафізики до ніцшеанства, тобто модернізм стає явищем культурного синтезу. Модернізм ніби прокручує всі попередні епохи, кожен ніби осмислює заново, приміряє на себе [7, с. 175].

На європейський рівень розвитку українську культуру в кінці ХІХ – на початку ХХ століття виводила діяльність покоління, яке І.Я.Франко називав "молодою Україною". Цю думку підтримує й сучасна українська дослідниця Т. Гундорова, стверджуючи, що свідомість модерну "яка накреслюється в межах європейського Просвітництва, в українській культурі виразно проявляє себе саме в ідеології "молодої України" [8, 1992, № 3]. Цей мистецький і просвітницький рух сприяв як розвиткові національної культурної традиції, так і формуванню нової естетичної свідомості. І дійсно, еволюція української культури даного періоду відповідає зміні типів художнього мислення, характерній для європейського історико-культурного

прогресу.

Гене́за художньої свідомості на зламі XIX – XX століть була позначена відмовою від прямої соціальної тенденційності, що стискувала свободу індивідуального творчого самовиявлення в мистецтві. То була реакція на тяжкі враження від оточуючого буття, що знаходило своєрідну компенсацію в прагненні краси. Проголошення культу краси було проголошенням неможливості для митця обмежуватися лише пропагандою певної ідеологічної доктрини. Принцип культу краси став втіленням національної ідеї, про що й говорив поет М.Вороний: “Мій друже, я красу люблю... як рідну Україну”.

Криза народницько-позитивістської догми породила наприкінці XIX ст. один з основних конфліктів новітнього типу світовідчуття, який полягав у суперечності між безмежністю духовно-природного круговороту матерії, всесвіту і обмеженістю конкретного людського життя, індивідуальної свідомості. Покоління “молодої України” прагнуло до розв’язання цього конфлікту. Освоєння нового змісту епохи йшло через переосмислення і трансформацію романтичної концепції світобачення, оскільки вона найбільше відповідала добі відчуження людини від своєї людської сутності, перетворення її на додаток матеріального виробництва.

На противагу націоналістичному об’єктивізму народницько-просвітительського світогляду, який тяжів до ілюстрування “життєвими” фактами та ситуаціями певних етичних і політичних ідей, у неоромантичній концепції стверджувалася значимість суб’єктивного як певної цінності.

Відкриття духовно-ідеального начала у людині, розуміння його як діяльного чинника було опозицією до натуралістичної фетишизації соціального прогресу, в ході якого людська особистість девальювалася. Неоромантична концепція особистості, що ґрунтувалася на духовному пориві, прагненні до ідеалу цілісної особистості мала хоча б в якійсь мірі компенсувати розлад матерії з духом, реальності й ідеалу, людини і світу.

Разом з тим, у рамках неоромантизму в українській культурі 1890–х - 1910–х рр. визрівало експресіоністське світобачення. Саме художній концепції експресіонізму було під силу передати відчайдушне відчуття самотності людини у ворожому їй світі, соціальної відчуженості, розірваності зв’язків з собі подібними, що в цей час стало постійно переслідувати кожну мислячу істоту. Саме експресіонізм порушив загальнолюдські, вічні, екзистенційні проблеми буття, життя і смерті, болю і страждання, добра і зла, відповідальності за кожен свій вчинок. Традиційний демократизм українського мистецтва з його домінуванням “мужичих” образів органічно вrostав у прагнення експресіонізму “спростити” індивіда до елементарних основ людського ества.

На межі двох століть перед українською культурою постало й ще одне завдання: вирвати людину з рамок її біологічного існування і ввести її до широкої часової і просторової перспективи, до єдності зі Всесвітом. Поряд з цим взаємозв’язана, плинна, цілісна, динамічна реальність не могла бути пізнаною через явлене і зовнішнє, вона вимагала нових засобів її художнього аналізу, спонукала мистецтво стати на шлях жорстокого препарування реального світу, як у тогочасних психоаналітиків, які проникали в глибини підсвідомості, та фізиків, що досліджували атом.

Це складне завдання вирішувалося силами так званого “авангардного” мистецтва, зокрема українського авангарду 1900-х - 1910-х років, у рамках якого новаторські ідеї, прийоми, засоби переросли в певну систему, позицію, що стала програмою творчого пошуку молодих українських митців. Цей принцип відзначений своєрідним поліфонізмом, йому властиві багатовимірність авторських моделей світу і різнобарвність стильових напрямків та угруповань, багаточаровість змістів, розмаїтість мистецької мови, а втім, і нерівноцінність художнього доробку.

Негативні висловлювання авангардистів щодо академічних традицій були спрямовані не на класичне мистецтво (усі вони зверталися до нього), а на поверхове уявлення про нього, самовпевненість загальноприйнятих смаків і оцінок. Авангард зруйнував традиційне буденне сприйняття й розуміння мистецтва, виявив хибність міфу про легкість сприйняття художнього твору. Місію авангарду можна визначити як піднесення статусу мистецтва у суспільній свідомості від споживацького рівня до буттєво-світоглядного, утвердження складності, багатоплановості мистецтва. Свідченням зміни художньої ситуації в Україні стало пожвавлення мистецького життя, активізація експозиційно-виставочної роботи, поява численних угруповань, журналів, декларацій, маніфестів, а також активна участь у всьому цьому всього суспільства. Взагалі ж, як стверджує спеціаліст з проблем українського модернізму Т.Гундарова, імпресіонізм, символізм, неоромантизм, експресіонізм, натуралізм, неокласицизм, авангардизм перепліталися між собою і рідко оформлялися в самостійні школи та течії [9, с. 20].

Таким чином, згідно з поглядами професора В.Мазепи, загальний внесок модернізму, інших новітніх стилів в українську культуру початку XX ст. полягає, по-перше, в тому, що новітня література і мистецтво самоусвідомили свою особливу, відмінну від попередньої “народницької” культури місію у художньому поданні та реалізації в культурі української ідеї. По-друге, відбулося розширення ідейно-тематичних та художньо-формальних обріїв художньої творчості, відхід від виключно “селянської” орієнтації, а також вихід на арену європейської культури, залучення її досягнень на вітчизняний ґрунт. По-третє, в українській художній свідомості на місце народу як єдиного і неподільного носія національного естетичного ідеалу та адресата, до якого звертається митець, постає “людська одиниця” (за І.Франком), самодостатні й самодіяльні індивідуальності, спільнота яких утворює культурну еліту українства [10, 1998, № 2, с. 87-88]. Та найголовнішим, на наш погляд, було те, що завдяки всім цим процесам українська культура виходила на європейський рівень, жила одним життям з передовим світовим мистецтвом. Український дослідник І. Костецький вважав, що “найщільніше до суті справи можна наблизитись, говоривши не про український модерн, а про нову українську літературу часів європейського модерну” [11, с. 143].

Отже, на початку XX ст. у світовій культурі і в українській в тому числі пануючим стає напрямок модернізму, який відкидає всі класичні канони і відкриває людству нові шляхи пізнання світу. На східних землях України, особливо на Слобожанщині та в її центрі – Харкові, де співіснували елементи української

та російської культур, можна простежити зародження та розвиток як українського, так і російського модерну, а в деяких галузях мистецтва, наприклад, у живопису, музиці, театрі, – їх взаємовплив та взаємопроникнення. Це свідчить про те, що в досліджуваній період Україна і, перш за все, її великі міста у культурному розвитку не відставали від передових світових культурних центрів, а поступово вливалися в єдине русло європейського модерністського руху. При цьому українські діячі не були тільки споживачами передових надбань нової світової культури, а й активно впливали на її розвиток, особливо в галузі образотворчого мистецтва, де вони навіть створили власну школу, яку французький мистецтвознавець А.Наков назвав “українським авангардом”.

Джерела та література

1. Хренов Н.А. Урбанизационные аспекты перехода в культуре // Город в процессах исторических переходов. – М., 2001.
2. Конрад Н. Запад и Восток. – М., 1972.
3. Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры // Логос.
4. Хабермас Ю. Зиммель как диагност времени // Г. Зиммель. Избранное. – М., 1996.
5. Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993.
6. Піхманець Р. За золотий вінець України // Хроніка 2000. Наш край. – К., 1993.
7. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1998.
8. Гундорова Т. Суспільно-літературний рух “Молодої України” і проблема модерної української нації // Сучасність.
9. Гундорова Т. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
10. Мазепа В. Український модернізм початку ХХ сторіччя: спроба синтезу естетизму та української ідеї // Філософська думка.
11. Костецький І. Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина // Вибраний Стефан Георге по-українському та іншими передусім слов'янськими мовами. – Stuttgart, 1968-1971.

Компанцева Л.Ф.

КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ЛИЧНОСТИ-БРЕНДА В ИНТЕРНЕТЕ (НА ПРИМЕРЕ АВТОРСКОГО САЙТА АРТЕМИЯ ЛЕБЕДЕВА)

Наше время антропоцентрично. Гуманитарная наука все более обращается к прагматике и философии человека. Развитие Интернета актуализировало коммуникативную позицию личности, остро поставило проблему успешности общения.

Цель нашей статьи – определить некоторые когнитивно-прагматические принципы реализации брендовой личности в Интернете.

Задачи статьи следующие: проанализировать Интернет-поведение Артемия Лебедева, его когнитивные и прагматические установки; на примере виртуальной личности известного веб-дизайнера описать речевые, когнитивные, прагматические условия создания успешной виртуальной личности.

Все рекомендации бренд-менеджеров и опытных рекламистов можно свести к одному когнитивному принципу создания ВЛ (виртуальной личности) – непохожести, индивидуальности, отличности от других. Несовершенство считается признаком сильной индивидуальности. ВЛ – тот же бренд личности реальной, насколько он успешен зависит от коммуникативной стратегии, выбранной пользователем. Стремление к солидности и идеальности – прагматическая ошибка создателей ВЛ, так как идеальные персонажи быстро вызывают скуку. Бренд-менеджеры, проанализировав наиболее популярные современные бренды, определили несколько важных принципов, определяющих их успех:

- У бренда-лидера должна быть активная общественная позиция.
- Чтобы сохранить лидерство, бренд должен учиться.
- Успешный бренд предлагает новую “игру” для людей [1, с. 143].

Так как мы предлагаем рассматривать ВЛ как бренд реальной личности, приведенные принципы могут быть трансформированы в коммуникативную стратегию успешной ВЛ.

Имя Артемия Лебедева, самого успешного российского web-дизайнера, сегодня само по себе является брендом. Авторский сайт Артемия “Мой дом – моя слабость” (<http://www.tema.ru>) является одновременно и концепцией мира, и концепцией дизайнера, что и представлено в самих разделах сайта: [Представляюсь](#), [Люблю](#), [Ненавижу](#), [Путешествую](#), [Цитирую](#), [Выступаю](#), [Фигачу](#) (собрание дизайнерских курьезов), [Использую](#) (о любимых предметах). Артемий обращается к принципам нового брендинга. Раздел сайта “Представляюсь” коммуникативно парадоксален, так как сформирован с нарушением всех принципов оформления официальных биографий.

В биографии

Родился и вырос.

В имени

Меня зовут Артемий, Тёма или Андреич. Еще меня зовут обедать. Имена Артём, Артёмка, Тима, Тимофей, Артемон и Артеמיד имеют ко мне не больше отношения, чем имя Мефистокус.

У меня в паспорте написано “Артемий”. Я настолько же не Артём, насколько Саша – не Шуры, Дима – не Мити, Гарики – не Игори, а Люки – не Людмилы.

Некоторым товарищам будет интересно узнать, что в моем полном имени вообще нет буквы “ё” — имени “Артёмий” не существует в природе.

В образовании