

Резюме

Розглянуто концепцію семіосфери як центральну концепцію структурно-семіотичної культурології Ю. М. Лотмана – метафору теорії й історії культури.

Ключові слова: теорія культури, історія культури, Ю.М. Лотман, культурологія, екологія культури, інформаційне суспільство, екологічна свідомість, екологічне мислення, природа, духовні цінності, моральні цінності.

Summary

Luchanska V. «Culture and explosion» of U. Lotman as a metaphor of theory and history in culture

The paper considers the concept of semiosphere as a central concept of structural semiotic cultural studies Y. M. Lotman – a metaphor for the theory and history of culture.

Key words: theory of culture, history of culture, Lotman, cultural studies, ecology of culture, informative society, ecological consciousness, ecological thought, nature, spiritual values, moral values.

Аннотация

Лучанская В.В. «Культура и взрыв» Ю. Лотмана как метафора теории и истории культуры

Рассмотрена концепция семиосферы как центральная концепция структурно – семиотической культурологии Ю. Лотмана – метафора теории и истории культуры.

Ключевые слова: теория культуры, история культуры, Ю. Лотман, культурология, экология культуры, информационное общество, экологическое сознание, экологическое мышление, природа, духовные ценности, моральные ценности.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 130.2;7.036

М.Й. Заремський, Л.В. Колесникова

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ В ХХ-ХХІ СТ.: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

Людство у теперішній період його розвитку, схоже, підійшло до усвідомлення того, що раціональні теоретичні системи, що слугували орієнтирами суспільної поведінки, духовними підвалинами культури, органічного зв'язку людського ratio із засадами життєдіяльності, їх чуттєво-предметним лоном, сфер кореляції практичного життя і духовної культури, не витримали випробувань часом, зазнали фіаско і вимагають переосмислення. Коли ж йдеться про культуру, то, очевидно, слід мати на увазі те, що вона формується індивідами в процесі їх спільної життєдіяльності у певній спільноті, котра продукує її як чуттєво-ідеальну реальність-універсум зв'язків людського буття. Останній найповнішою мірою характеризує субстанційність людського існування, виступаючи, до певної міри, його атрибутивною характеристикою.

Аналіз наукових джерел засвідчує доволі повну і всебічну розробленість у вітчизняній філософії та суміжних із нею галузях знання питань духовної культури загалом і зосереджену на певному історичному періоді зокрема: цій проблематиці присвячено праці таких вчених, як Г. Батищев, Л. Баткін, М. Бахтін, В. Біблер, В. Вундт, О. Лосєв, В. Межуєв, М. Фуко та ін. мислителів. Вагомим є науковий внесок у дослідження питань духовної культури українства, здійснений, зокрема, А. Бичко, І. Бичком, Є. Бистрицьким, І. Дзюбою, Б. Грінченком, М. Грушевським, О. Забужко, І. Загрійчуком, В. Лісовим, Є. Маланюком, І. Мірчуком, О. Пахльовською, М. Поповичем.

Важливої ролі в цьому контексті набуває розуміння змісту традицій та новацій, що відбуваються у цьому своєрідному онтологічному підмурівку величезної споруди українського духу, в сучасний період формування української духовної культури. З огляду на це, метою статті є дослідження окремих «епілогових» (традиції) та «пологових» (новації) сторін духовної культури українства в найсучасніший період її еволюції.

Беручи до уваги те, що духовна культура українського народу, як невід'ємна складова скарбниці світової культури, що охоплює філософію та мистецтво, як система розвивається у найтіснішому зв'язку з етно-генетичними, мовно-історичними, природно-географічними, соціально-політичними, економічними, цивілізаційними впливами та зрушеннями, з урахуванням взаємодії з іншими культурами, ці обставини актуалізують потребу в їх осмисленні на предметному науково-методологічному «полі» української духовної культури.

Духовне самовизначення особистості під сучасну пору значно ускладнене ще й з причини значної інституалізації культури, коли соціокультурні інститути постачають індивідові готові схеми та смисли діяльності, задають розуміння норм, цінностей, оцінок, ідеалів, приписів тощо, виконуючи роль «трансцендентального суб'єкта» (звичайно ж, не у його кантівському розумінні). Варто підкреслити, що така зміна, коли система починає виконувати функцію протиставлення людини і її діяльності, обмежуючи творчий розум у його закоріненості в екзистенцію, стає співзвучною з загальним методологічним поворотом сучасної західної філософії, спрямованого на подолання обмеженості «філософії свідомості» через звернення до онтологічних і «практичних» основ філософського знання – життя, мови, комунікації, соціальних систем» [4; 256].

Як бачимо, саморозвиток раціональності призвів на певному етапі до усвідомлення нею меж власної істинності, акцентів у розумінні самої себе та власної ролі у світобаченні, розумінні потреби у доповненні з боку нерациональної складової, переосмислення своїх функцій в перебудованій структурі людського розуміння. Не має лякати масштабність завдання, хоча по суті йдеться про зміну парадигми соціокультурного буття, – оскільки потужне підґрунтя «новобудови» вже має певний онтологічний статус.

Культура існує в часі, описаному Парменідом (кін. VI–V ст. до н.е.): той час являє собою вічність, позбавлену темпоральних модусів, – нескінченне теперішнє, у якому присутні, позбавлені будь-якого статусу, минуле й майбутнє. Тому категорія «існування» в царині культури, на відміну від інших сфер, має специфіку, оскільки у світі культури реально існує і те, що безпосередньо функціонує чи увійшло у «знятому» вигляді, і те, що, здавалося б, давно поринуло у забуття і небуття. Елементи чи пласти культури, що перебувають в інобутті, можуть згодом актуалізуватися й ставати вагомими струменями духовної сфери. Усвідомлення обривів власного культурного буття «переводить розуміння національного як надіндивідуального ефіру людського існування, як культурного абсолюту в площину неабсолютного» [5; 70], абсолютне піддається рефлексії і внаслідок такої операції починає демонструвати свою конечність і обмеженість, дозволяючи на певному рівні такої рефлексії виокремити в характеристиці особливостей культури традиційні та інноваційні компоненти.

Предметом тривалих дискусій були і продовжують залишатися проблеми спадковості, новацій і традицій у культурі. Збереження і засвоєння здобутків попередніх епох розглядають як традицію (лат. *traditio* – передача); коли ж відбувається уривання поступовості – воно сприймається як відхід від традиції, новація. Детальний аналіз, проте, засвідчує, що уривання поступовості, найчастіше, теж є продовженням традиції, але – іншої. Так, давньогрецьке мистецтво пізньої архаїки пориває з стилізованою умовністю своєї традиційної культури і створює принципово нове мистецтво, яке тривалий час для наступників залишатиметься неперевершеним зразком. Проте й «відкинуте» мистецтво не зникло. Воно понад два тисячоліття залишатиметься у парменідівському часі культури. Те мистецтво, реактуалізувавшись наприкінці XIX ст., змінить свій темпоральний статус і стане одним із джерел мистецтва модернізму. Ще одним його джерелом і в Західній, і у Східній Європі стане мистецтво Середньовіччя, яке свого часу урвало античну традицію з тим, щоб також відійти до часу-вічності (парменідівського часу культури) у добу Відродження і Бароко.

П. Рікер називає традицію «трансісторичною» [10; 28]. Це спричиняється не хронологічними розривами, а особливостями спадковості у мистецтві. За образним висловлюванням В. Шкловського, воно відбувається не від «батька» до «сина», а від «дядька» до «племінника» [12; 5]. Маємо зазначити, що в реальному культурно-історичному розвої процес спадковості доволі часто відбувається від «дідового брата» до «онука»; тому графічне зображення історії розвитку мистецтва являтиме собою не суцільну, а ламану уривчасту лінію. Схожі процеси відбуваються і в інших сферах культурного життя, яскравим свідченням чого стало свого часу нове явлення, реінкарнація середньодніпровської зарубинецької кераміки (розвиток зарубинецької культури припадає на III ст. до н.е. – I ст. н.е.) у XVII ст., у тому ж таки ареалі.

Вагомими чинниками формування мистецтва модернізму стали також традиційна культура народів Тропічної Африки, Полінезії, Америки та культура Сходу. Вони, крім збагачення митців Європи новими зображувальними засобами, давали інші світоглядні засади й презентували іншу картину світу. Європа, відкривши для себе культурний Схід і Південь, уникла небезпеки «європейської провінційності» (М. Еліаде), включивши водночас до власної мистецької палітри досі невідомий потужний пласт.

Майже синхронно з цими процесами предметом філософських рефлексій стає проблема Іншого та Іншості, які змінюють їх онтологічний і аксіологічний статуси, значно розширюючи межі традиційних уявлень про норму [3; 106–107], що з часом подекуди призвело до фактичного розмивання меж і нищення «межових стовпів», які забезпечували людині самозбереження упродовж минулих тисячоліть. І тут не можна не погодитися з думкою В. Нестеренка про значення відповідальності митця у процесі творення художнього світу й перетворення світу реального відповідно до ідеалів художника. Вона окреслюється філософом як індивідуалізуючий принцип, як свідчення свободи, механізм її підтримання і зміцнення, ознака її необоротності: «Через відповідальність свобода немовби знову повертається до буття, даруючи йому свої здобутки» [9; 176]. Мистецька практика й теоретичні розвідки унаочнюють досі невідомі грані «іншості», парадоксальність яких не була прикметною у минулі епохи. Виявилось, що «чужинець живе в нас: він – прихований лик нашої ідентичності, простір, що руйнує нашу домівку» [7; 7], – ситуація, яку промовисто окреслила Ю. Кристева: «самі собі чужі». Колізія «свого» – «свого чужого» є доволі відчутною в «об'єктивації суб'єктивності» [8] кожного видатного митця від доби «зламу століть». Її можна простежити і в попередні епохи.

У добу модернізму українське мистецтво розриває колоніальні обмеження й стає суб'єктом європейського і світового культурного процесу. Цьому сприяла духовна атмосфера, створена напруженою роботою плеяди митців нової генерації; еманация того Духу породжувала потужну ауру, вплив якої відчувається й дотепер. Власній оригінальності й неповторності нове мистецтво завдячує також двом потужним первням, які вплинули на творчість митців і на результати їх надзусиль:

1) традиційній народній культурі, яка почала освоюватися ще романтиками, проте глибинні її пласти лишалися «terra incognita» для нащадків;

2) трипільській культурі, відкритій наприкінці XIX ст.; вона справила вплив насамперед на живопис і скульптуру, але, опосередковано, і на інші види мистецтв [2].

Цим зумовлена відмінність українського модернізму від західноєвропейського, який спирався на архаїку «екзотичних» країн. Цілком можливо, що таким шляхом *пішло б* і вітчизняне мистецтво, та реальний шлях його

розвитку зазнав корекції під впливом наукових відкриттів. Здобутки археології й історії – насамперед, київської історичної школи – зробили затребуваними ті відкриття, тому в українському модернізмові підмурівком стала інша архаїка: трипільська, давньоруська і традиційна народна. Тобто, сконцентрована духовність багатьох поколінь анонімних творців, об'єктивована в їхніх артефактах, розпредметнилася у творчому пориві людей, що свідомо поєднували у своїй творчості культурні запити політичної нації з потребами мистецької самореалізації.

У мистецтві скульптури автори протягом тисячоліть, втілюючи свої задуми, розкривали пластичні можливості певного матеріалу: воску, каменю, металу, кістки тощо чи їхніх комбінацій. Трипільські майстри були першими, хто спробував розкрити пластичні можливості Порожнечі. У свідомості наших сучасників ще побутують сформовані наукою Нового часу уявлення, за якими Порожнеча, Ніщо ототожнюється з абсолютною відсутністю Буття, хоча наука ХХ ст. наблизилася до східного розуміння Порожнечі, «де все існує без обмежень – все стає самим собою» [13; 42]. Небуття, Ніщо, це, на думку східних мудреців, насправді ж є добуття, «повнога непрявленого світу, істинно сущого, таємничо-прекрасного» [13; 42]. Подібні зміни в науковій картині світу, трактуванні Порожнечі відбуватимуться протягом першої половини минулого століття.

У творчості О. Архипенка (1887-1964 рр.) виразно проявилось «касандрівське начало» мистецтва, бо ж митець на півстоліття випередив науку в трактуванні Порожнечі. Усвідомлення того, що незаповнений простір між предметами інтер'єру приховує у собі пластичні можливості й може набувати певних обрисів, ставати *оформленим*, прийшло до нього ще в ранньому дитинстві, спонукаючи до всіляких роздумів та експериментів. Тож до знайомства з творчими здобутками трипільських майстрів О. Архипенко пройшов уже певний шлях, набувши мистецького й екзистенційного («своїстого» К. Москалець) досвіду. Використовуючи прийоми трипільської скульптури, митець розпочав експерименти з порожнечею як зображувальним засобом. Як і попередники, трипільські майстри, Архипенко розкриває пластичні потенції Порожнечі, а, крім того, її креативні, конструктивні й композиційні можливості. Його творчі пошуки й експерименти багато в чому визначили розвиток світової скульптури ХХ ст.

До конструювання мистецького Всесвіту наблизився і фундатор світського українського монументалізму М. Бойчук (1882-1937 рр.), який своїм життям поєднував різні світи: киево-руської давнини, західноукраїнського села, віденського необароко, українськості, що проривалася крізь напластуння денаціоналізації й духовного знеособлення, національно-культурного відродження тощо. Він уважав помилкою поширені погляди щодо автономності окремих творів мистецтва чи творчості певного митця як повного вияву мистецтва. І «навіть увесь живопис вважати за самостійний вид мистецтва не можна» [1; 23] – стверджував М. Бойчук. На його думку, живопис досягає довершеності лише в синтезі з архітектурою, декоративно-ужитковим мистецтвом, усіма надбаннями матеріальної й духовної культури: «в єдності з кольором, звуком і рухом» [1; 23]. У пошуках свого стилю М. Бойчук аналізує тисячолітні здобутки народного мистецтва, монументальний живопис Київської Русі, модерне європейське мистецтво і доходить висновку, що кращі твори підкоряються єдиним законам. І цим геніальним прозрінням він випереджає на кілька десятиліть науку, яка теж приходить у минулому столітті до здогаду щодо світобудови, в основі якої, на думку сучасних вчених, лежать фундаментальні засади, внаслідок чого в різних сферах Буття діють одні і ті ж закони.

Явищем світового рівня *могла б* стати й вітчизняна література ХХ ст. Модерна драматургія Лесі Українки, проза і драматургія В. Винниченка, поезія М. Вороного, ранніх П. Тичини й М. Рильського, творчість неокласиків і нині, через 80-100 років справляють враження новизни. На цій основі *мало б* формуватися нове покоління митців і нове мистецтво, а далі – ще два покоління митців. Та відбулося інше, майже за аферизмом М. Фішбейна: «Мужчина, севодня неприймний день! / Завтра в порядку череді! Закройте двері с той / сторони!» – гаркнули на Месію» [11; 19].

Мистецтво модернізму формувало свою «мову» і нового реципієнта, здатного прочитати і зрозуміти її. Воно, разом із тим, справило суттєвий вплив на розвиток мистецтва 20-30-х років минулого століття. Мислення та мова пов'язані між собою як історично, так і генетично, а дихотомія «мова-мовлення», згідно з концепцією Ф. Соссюра, проблема співвідношення плану вираження і плану змісту в мові (йдеться про так звану асоціацію означального та означуваного), до всього, зафіксує нагальну потребу в забезпеченні митцем тотожності знаків і значень, відповідності між буттям мови та свідомістю в усій її самотожності. І численні наукові розвідки – мистецькі, літературознавчі, філософські – все частіше присвячуються проблемам письменства, поезії та мистецтву Слова, рефлексії творчого процесу. Таке осмислення органіки і стилістики творчого дискурсу як «збоку», так і «зсередини» – самим митцем, на рівні самоаналізу й прозріння/здогадок – дозволяє Поетові усвідомлювати людський вибір, здійснення ним смислосназначущих рішень з оперттям на свободу власного Я.

Коли б мистецтво у ХХ ст. розвивалося без перешкод, як відкрита система, проблеми традицій, новаторства, уривання поступовості й спадковості мали б вирішуватися на засадах синергетики й логіки культурно-історичного процесу, а не на засадах диктатури пролетаріату. Штучне ж уривання культурно-мистецьких процесів призвело до дезорієнтації реципієнтів і митців та деформації духовного життя. Кожне нове покоління митців, підкорюючись інтуїції, мусило якось долати прірву, що утворилася між ними й попередниками, витрачаючи зусилля на відтворення того, що вже було зроблено в минулому. До того ж, те брутальне звертання до невідомого Месії знову й знову адресувалося все новим месіям.

Широкий загал не має настільки ж розвиненої інтуїції як митці, тому складні процеси підконтрольної творчості залишалися для реципієнтів глибоко прихованими, а знаки палімпсестів сприймалися як типографський брак чи вади зору. Покоління реципієнтів, сформоване новим мистецтвом на початку минулого століття, розділило долю того мистецтва і його творців: частина того покоління стала «розстріляним

відродженням», частина – покаялася у «гріхах» і зрадила власним художнім ідеалам. Тому тут на іншому рівні щоразу поставала колізія «свого»–«свого чужого», яка часто сприймалася як «своє»–«чуже» (синонімом «чужого» при цьому було не «інше», а – «вороже»), внаслідок викривлення духовного життя і створення штучних «фільтрів», через які здійснювалася перцепція й аперцепція художньої дійсності.

Художній метод не може бути хорошим чи поганим, і соцреалізм є *таким же* методом, як і всі інші; тому його інституалізація і перетворення на естетичну норму пішло на шкоду і мистецтву, і методу соцреалізму. Покоління митців, за вимогами цього методу і влади, творили віртуальний світ, який проголошувався істинним, а решта дійсності, включно з реальним світом людського буття, визнавалися ілюзорними. Невідповідність між «означальним та означуваним», що усвідомлювалася як атрибут особистісного, соціального та художнього хронотопів, стала однією з духовних засад феномену «шістдесятництва».

Відповідально-сповідальна творчість Л. Костенко доводить, що величезна, майже не підйомна, іноді – сізифівська «брила» нашого життя не лише може бути вміщена у загальноновживані лексичні форми, але й викликати – і продовжувати викликати – захоплення витонченістю інтонацій, метафоричністю, точністю, смаком. Говорячи про рух архетипу Митця «в часах перехідних і вічних», вона підкреслює, що це – «пілігрим віків», що ходить «по святих місцях людського духу», маючи при собі «єдиний меч і єдиний щит» – «непереможну безборонність» [6; 554]. Звертаючись до колег по перу, вона називає їх «подряпані Сізіфи» і закликає їх і себе, попри позірну безглуздість Сізіфівої праці, здійснювати свою вселенську місію: «Ще крок, Сізіфе. Не чекай на оплески. / Для глядачів тут сцена закрута, / де чорний беркут з крилами наопашки / хребет землі до сонця поверта» [6; 180]. Така жертвовність, «нелінійність» і «неспіральність» одного з духовних авторитетів/орієнтирів нації не має нічого спільного з квазітворчими потугами багатьох наших «класиків» не такого вже й далекого минулого: «Спіральним зручно. / Високим не дуже. / Високим зроду таке не личило, / щоб те, за що ладен віддати душу, / думку твою підгинало й калічило... / Єдина стеля мистецтва – правда. / Піднімеш поезію й не розіб'єш їй тім'я» [6; 142–143].

У краплинці роси, кажуть, відбивається увесь світ. І такою краплиною, у якій відбився весь світ українського буття минулого століття, є уродженець Луганщини Микола Руденко (1920–2004 рр.). Він осягнув художньо-інтуїтивно і філософсько-художньо людину, Життя, світ і Всесвіт у їхніх взаємозв'язках і перетинах, відкрив джерело Енергії Прогресу, переосмисливши сутність і призначення господарсько-економічного життя суспільства. Життєвий шлях-подвиг і творчий доробок М. Руденка, як ніколи, актуальні для сьогоденної України й сьогодення людства, хоча й потребують ще теоретичного осмислення, духовної співпраці й ментальних зрушень. Через кілька днів по його смерті О. Чистяков, шанувальник нашого непересічного сучасника, написав: «У певні часи, коли людство, нагромаджуючи оману за оману, втрачає шлях, Всесвіт посилає своїх вісників для того, щоби цей шлях людям показати. Що може бути більш містичним, більш величним та незбагненим, аніж пробудження у душі фронтового політрука (...) великого знання...» [14], – і економічні дослідження, і фізичні та космологічні концепції, що супроводжуються формулами й розрахунками, знаходять підтвердження з боку фахівців і лишаются неспростовними. Напевне, справедливим є визнання приналежності М. Руденка до людей, за допомогою яких змінюється мислення епох [14].

Серед найнагальніших потреб сучасної України маємо визнати якнайшвидшу ліквідацію постколоніального синдрому, бо ж значна частина наших соціально-економічних, політичних, релігійно-конфесійних тощо (і навіть теперішніх військових) проблем є, багато в чому, наслідками того синдрому. Важливу стабілізуючу роль в емансипації від метрополії має відіграти культура, її повномасштабне і повновартісне буття у різних суспільних сферах та у житті і світогляді людей. Тривалий час українська культура була позбавлена цього, оскільки метрополія використовувала насамперед і, переважно, здобутки, які йшли на її зміцнення і звеличення. Через це значна частина спадку кращих синів народу, народного духу була вилучена з культурного життя. Через жорстку цензуру частину шедеврів світового мистецтва спіткала така ж доля.

Наприкінці 80 – початку 90-х років склалася парадоксальна ситуація: більшість до того невідомих чи заборонених творів майже одночасно увійшли до культурної сфери, – твори представників «розстріляного відродження», «шістдесятників», україномовних представників діаспори, досі невідомі твори світового мистецтва, а також здобутки-результати самоцензури, які багатьма митцями «писалися у шухляду». Тобто, процеси, які мали б відбуватися протягом принаймні півстоліття, відбулися за кілька років, внаслідок чого значна частина митців і реципієнтів опинилася у стані «культурного шоку». *О-своєння* новонабутого культурного спадку стає проблемою самозбереження нації.

Список використаної літератури

1. **Білокінь С.** Біля яблуні / С. Білокінь. – К. : Україна. – 1989. – № 15. – С. 23–26.
2. **Бурдо Н. Б.** Сакральний світ трипільської цивілізації / Н. Б. Бурдо. – К. : Наш час, 2008. – 296 с.
3. **Грабовська І.** Спроба виправдання невинного / І. Грабовська // Сучасність. – 2002. – № 2. – С. 104–109.
4. **Ермоленко А. В.** Неоконсервативная «реконструкция» идей классического рационализма / А. В. Ермоленко // История философии и культура. – К. : Наук. думка, 1991.
5. **Загрійчук І. В.** На межі національних культур / І. В. Загрійчук. – Х., 2006. – 75 с.
6. **Костенко Л. В.** Вибране / Л. В. Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
7. **Кристева Ю.** Самі собі чужі : пер. з фр. / Ю. Кристева. – К. : Вид-во С. Павличко «Основи», 2004. – 262 с.

8. *Лішук Т. П.* Об'єктивізація суб'єктивності як філософська проблема : автореф. дис. ... канд. філос. наук. : 09.00.11 / Т. П. Лішук. – К., 1994. – 17 с.
9. *Нестеренко В. Г.* Вступ до філософії : онтологія людини : навч. посіб. / В. Г. Нестеренко. – К. : Абрис, 1995. – 286 с.
10. *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 2. Конфигурации в вымышленном рассказе / П. Рикёр. – М. ; СПб : Университетская книга, 2000. – 218 с.
11. *Фішбейн М.* Аферизми / М. Фішбейн. – К. : Факт, 2003. – 128 с.
12. *Шкловский В. Б.* Розанов (Из книги «Сюжет как явление стиля») / В. Б. Шкловский. – М. : Опояз, 1921. – 56 с.
13. *Японские дзуйхицу* / сост., вступ. Ст. Т. П. Григорьева. – М. : «Северо-запад», 1998. – 632 с.
14. *rudenkomd.narod.ru/Rozdumy.htm*

Резюме

Прослідковуються найзагальніші тенденції традицій та новацій, характерних для української духовної культури ХХ-ХХІ ст., зокрема, їх рефлексія філософією та мистецтвом.

Ключові слова: культура, духовна культура, традиції, новації, філософія, мистецтво.

Summary

Zaremskyi M., Kolesnikova L. Features of the Ukrainian spiritual culture development in the beginning of XXI century: traditions and innovations

This article observes the most common tendencies in traditions and innovations, which are typical for the Ukrainian spiritual culture XX-XXI centuries, particularly their reflection in philosophy and art.

Key words: culture, spiritual culture, traditions, innovations, philosophy, art.

Аннотация

Заремский М.И., Колесникова Л.В. Особенности развития украинской духовной культуры в ХХ-ХХІ столетиях: традиции и новации

Прослеживаются наиболее общие тенденции традиций и новаций, характерных для украинской духовной культуры, в частности, их рефлексия философией и искусством.

Ключевые слова: культура, духовная культура, традиции, новации, философия, искусство.

Надійшла до редакції 10.11.2014 р.

УДК 008:37.091.33:327

М.О. Тимошенко

КУЛЬТУРОТВОРЧА МІСІЯ МІЖНАРОДНИХ ЗАХОДІВ (НА ПРИКЛАДІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ІНІЦІАТИВИ «ДНІ УКРАЇНИ»)

Однією з важливих сфер людського буття є культура. Місія культури висока і відповідальна, полягає у процесах збереження, відтворення, популяризації культурно-історичного надбання країни, слугує найкращим взаємообумовлюючим фактором ведення міжкультурного діалогу. Саме на культуру покладена місія позитивно впливати на розвиток національних культур, популяризувати їх різноманітними формами міжнародної взаємодії. Для здійснення такої взаємодії держави забезпечують функціонування різних міжнародних заходів і культурно-мистецьких ініціатив. Культуротворча місія останніх беззаперечна і слугує важливого зовнішнього культурному взаємозв'язку зі світом.

Мета статті полягає в спробі розкрити на фактологічному матеріалі (культурно-мистецькій ініціативі «Дні України») культуротворчу місію міжнародних заходів як важливого напрямку зовнішньо-культурної діяльності України, визначити й проаналізувати їх сутність і значення у формуванні вітчизняного культурного іміджу в світі. Культуротворча місія як наукова категорія активно обговорюється вченою спільнотою.

Досліджуючи історію терміну «культуротворчість» О. Жорнова визначає його складність, багатозначність і емоційну забарвленість. Аналізуючи дане поняття, вона наголошує, що його застосовують для позначення діяльності, сполученої з появою нових не ризикованих, соціально значущих культурних значень, смислів або артефактів. На її думку, в подібному амплуа воно збігається за змістом із низкою інших слів, а саме: «культурна діяльність», «творчість у культурі», «культуротворення» і є закономірним позначенням тієї частини наслідків творчої діяльності, що не завдає жодної загрози соціокультурній цілісності, оскільки творчість породжує не тільки і виключно позитивні наслідки, але й призводить до соціальних конфліктів на особистісному, груповому, колективному, суспільному і планетарному рівнях. Додамо, що наприкінці тисячоліття причинами збільшення негативних наслідків творчої діяльності визнали процеси формування єдиного світового ринку професійних послуг, що через міграцію, мультикультурність, багатоконфесійність загострили суперечності глобального світу [1].