

Констатує у публікації [6] "крах" "у економічній ... політичній ... культурній і всяких інших ділянках життя капіталістичного суспільства" кінця 20-х – початку 30-х рр. XX ст., учений дав глибоку оцінку "розкладу капіталістичної культури" у кількох сферах соціокультурного буття Західної Європи передусім на прикладі Німеччини. Висвітлюючи ознаки цього розкладу в економіці та царинах наукового й культурно-мистецького життя, він зауважив: "Як бачимо, отже, кожен крок буржуазної культури нашого часу відзначений занепадом, все говорить про загибель ... Глибокосяжний антираціоналізм, антиінтелектуалізм – це домінанта сучасної буржуазної ментальності. Ненависть до науки, яка не вказує, бо не може вказати визвольних шляхів буржуазії, переходить часто-густо в просте вульгарне заперечення всякої науки ... Та саме сучасна буржуазна філософія загубила всяку науковість. Бо й справді, що це за наука, що увесь її внутрішній зміст зводиться до «контакту з богом» (Шелер), чи знов модна філософія Гайдегера, який усе зводить до «боязні» (Angst). Буття він розуміє, як «буття до смерті». Значить, це не наука, а вчення про наближення смерті ... Ось квінтесенція їхньої мудрості! Це все доказ явраз глибокої духовної кризи" [6, с. XVІІІ]. Вказуючи, що "признання кризи, аналізу цієї кризи" "давно вже стали панівним змістом філософської свідомості буржуазних "учених", він яскраво проілюстрував цю тезу на наведених ним прикладах роздумів на цю тему в працях кількох відомих німецьких культурфілософів першої третини XX ст.: "Прогрес і соціальний розвиток" Ф. Тьоніса, "Культура сучасності" Е. Утіца, "Розклад і відбудова культури" та "Культура і етика. Культурфілософія" А. Швейцера, "Душа та світ" К. Йоеля та, що прикметно, "Занепад Європи. Нариси морфології світової історії" О. Шпенглера. Панорамно висвітлюючи найпоказовіші з цих їх міркувань: "новітня культура пройнята невинним процесом розкладу" (Ф. Тьоніс), "стара й горда культура у страшних корчах сходиться до могили" (Е. Утіц), "ми живемо під знаком загибелі культури" (А. Швейцер), "ступаємо ми назустріч вікові

розпачу" (К. Йоель), – він докладно розглянув засновки учення О. Шпенглера як один із яскравих прикладів переходу культурфілософської думки Німеччини першої третини XX ст. від констатування європейської соціокультурної кризи до протистояння їй під знаком "трагічного героїзму". Комплексний розгляд теми нашої публікації вимагає докладнішого вивчення місця та ролі в науковому пошуці П. Демчука ідей і вчень цих мислителів, головним чином саме О. Шпенглера, а також Ф. Ніцше, які, на наш погляд, суттєво вплинули на світогляд ученого ще в 00-х – на початку 20-х рр. XX ст.

Список використаних джерел:

1. Вдовиченко Г. В. П. Демчук як дослідник українських філософії та філософської культури // "Дні науки філософського факультету-2011", Міжн. наук. конф. (2011; Київ): Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету-2011", 20–21 квіт. 2011 р.: [матеріали доповідей та виступів]. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2011. – Ч. 2. – С. 8–11.
2. Вдовиченко Г. В. П. Демчук як історик філософії // Людина. Світ. Суспільство. (До 175-річчя філософського факультету). Дні науки філософського факультету-2009: Міжнародна наукова конференція (21–22 квітня 2009 року): Матеріали доповідей та виступів. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2009. – Ч. II. – С. 11–14.
3. Вдовиченко Г. В. Проблематика філософії культури у дослідженнях П. Демчука // "Дні науки філософського факультету-2013", Міжн. наук. конф. (2013; Київ): Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету-2013", 16–17 квіт. 2013 р.: [матеріали доповідей та виступів]. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2013. – Ч. 2. – С. 14–16.
4. Вдовиченко Г. В. Українська філософська думка у 20–30-ті роки XX ст. // Історія української філософії: Підручник. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2008. – С. 485–506.
5. Вдовиченко Г. В. Філософія культури як напрям розвитку філософської думки УСРР у 1920-х – 1930-х рр. // Мультиверсум. Філософський альманах: зб. наук. пр. – К., 2012. – Вип. 3 (111). – С. 15.
6. Демчук П. Вступ // Демчук П. Розклад сучасної буржуазної філософії. – Харків; К., 1931. – С. VII–XXX.
7. Демчук П. До філософії фашизму (З приводу "Філософії життя" Леопольда Циглера) // Пролітфронт. – 1930. – № 5–6. – С. 241–300.
8. Демчук П. Нариси про сучасний стан німецької філософії // Прапор марксизму. – 1929. – № 6. – С. 63–77.
9. Демчук П. Неогегеліянство як зброя фашизму // Червоний шлях. – 1931. – № 3. – С. 114–139.
10. Демчук П. Філософська мудрість сучасної буржуазії (До характеристик філософської школи Кайзерлінга) // Червоний шлях. – 1930. – № 10. – С. 81–106.
11. Демчук П. VI-тий міжнародний філософський конгрес // Червоний шлях. – 1927. – № 4. – С. 117–136.
12. Нарис історії філософії на Україні. – К.: Наукова думка, 1966. – 656 с.

Надійшла до редколегії 28.08.2014

Г. В. Вдовиченко

ИССЛЕДОВАНИЕ П.ДЕМЧУКОМ ПРОБЛЕМЫ "РАЗЛОЖЕНИЯ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ" И ЕЕ ОСВЕЩЕНИЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ ФИЛОСОФИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.

Эта статья представляет комплексный анализ исследования проблемы "разложения капиталистической культуры" и ее освещения в зарубежной философии первой трети XX ст. представителем философской мысли СССР 20-х – 30-х гг. XX в. П.Демчуком. Основное внимание уделено рассмотрению им иррационализации европейской философии первой трети XX в. как проявления этого разложения.

Ключевые слова: философская мысль СССР, философия культуры, П.Демчук, марксизм, модерн.

G. V. Vdovychenko

P. DEMCHUK'S ANALYSIS OF "CULTURE OF CAPITALISM COLLAPSE" PROBLEM AND ITS LIGHTING IN FOREIGN PHILOSOPHY OF THE FIRST THIRD OF THE XX c.

This article presents complex analysis of analysing of "culture of capitalism collapse" problem and its lighting in foreign philosophy of the first third of the XX c. by P. Demchuk as representative of the Ukr. SSR philosophical thought in the 1920s – 1930s. Main attention is dedicated to his considering of the westeuropean philosophy of the first third of the XX c. irrationalising as the manifestation of this collapse.

Keywords: the Ukr. SSR philosophical thought, philosophy of culture, P. Demchuk, marxism, modern.

УДК 930.85(4):130.2

Т. П. Заїка, асп., КНУ ім. Т. Шевченка

ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО СТИЛЮ МОДЕРН (історико-культурологічний аспект аналізу)

В статті аналізуються головні передумови формування стилю модерн у західноєвропейському культурному просторі кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: дискурс Модерності, модернізм, стиль модерн, мистецький твір, художня творчість, філософія життя.

В реаліях сучасного наукового дискурсу спостерігається тенденція: при вирішенні будь-яких соціокультурних проблем звертатися до їх витоків. Тому видається

цілком закономірним, що перш ніж говорити про вектори культурного розвитку, в межах яких існує сучасний соціум, слід чітко усвідомлювати засади дискурсу Модерності.

Дискурс Модерності – особлива тема наукових досліджень. Її осмисленню присвячено не один десяток наукових праць. Модернізм захоплювалися, вважаючи його "свіжим подихом" серед удушливого смороду "гнилого" раціоналізму та позитивізму; модернізм недооцінювали, сподіваючись на появу чогось більш геніального та витонченого; модернізм намагалися ігнорувати, розглядаючи його як побічний продукт буржуазної філософії кінця XIX – початку XX ст.; зрештою, модернізм відверто критикували, звинувачуючи його за той хаос, який він привніс у свідомість людей... Проте жоден науковець, філософ, культуролог, мистецтвознавець, поет, письменник чи літературознавець (як сучасності, так і минулих років) неспроможний оминати своїм поглядом дискурс Модерності. Адже, незважаючи на те, що модернізм проіснував відносно недовго (за різними свідченнями від 20 до 30 років), він зміг акумулювати в собі всю багатоманітність людського досвіду, заклавши підвалини для смислотворчих процесів сьогодення.

Говорити про модернізм, як про одну із світоглядних засад сучасних дискурсивних практик, без розуміння джерел його виникнення просто неможливо. Для нього [модернізму] таким джерелом слугувала поява наприкінці XIX – на початку XX ст. нового мистецького стилю – модерн. Постаючи, спершу, виключно як ідейне наповнення західноєвропейських художніх практик періоду "fin de siècle" (з фр. – "кінець епохи"), стиль модерн за доволі короткий проміжок часу зумів вийти за межі мистецтва, охопивши всі без виключення сфери людської життєдіяльності та поширившись на решту цивілізаційного світу.

Про появу наприкінці XIX – на початку XX ст. нового мистецького стилю – модерн – свідчать, по-перше, наукові доробки теоретиків (увага яких була зосереджена навколо проблеми виявлення засадничих принципів нового мистецького стилю та шляхів його розвитку) та практиків модерну (головною проблематикою яких було питання особливостей візуального сприйняття мистецького твору, його зв'язку з традиційним розумінням художнього образу; значення кольору, відтінку, глибини контрасту для розкриття суті мистецького задуму художника). Так, слід наголосити на внеску А. Ван де Вельде, О. Бердслі, А. Гауді, Г. Клімта, У. Морріса в формування теоретичних та практичних засад модерну. По-друге, дослідження філософів та культурологів, які займалися аналізом поняття "стиль" (підкреслюючи багатозначність його смислів; розкриваючи його співвідношення з іншими естетичними та культурологічними категоріями; демонструючи складність процесу формування стилю в культурі) та його значенням в осмисленні нових мистецьких практик кінця XIX – початку XX ст. Тут варто пригадати такі імена як В. Асмус, Ю. Борев, Г. Вельфлін, А. Гуліга, М. Каган, Д. Ліхачов, О. Лосев, М. Овсянников, О. Шпенглер та ін. По-третє, наукові праці С. Мадсена, Г. Хофштеттера та Ф. Шмаленбаха, що мають узагальнюючий характер та стосуються історичного підходу до вивчення стилю модерн, виявленню його географічних меж та національних особливостей. Також неможна не згадати про роботи, що присвячені аналізу проявів стилю модерн в різноманітних видах мистецтва (в графіці – Д. Глейсберг, в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві – Р. Шмутцлер, в живописі – М. Валісс тощо). Значний внесок в дослідження особливостей стилю модерн здійснили представники вітчизняної та російської культурологічної думки: О. Борисова, В. Виноградов, Т. Каждан, О. Соколов, В. Турчин, О. Устюгова, О. Федоров-Давидов, та інші. Щодо сучасних дослідників модерну, то тут варто зазначити імена таких класиків як Р. Бокляр, П. Вітліч, Д. Сарабьянов, І. Светлов, Н. Харріс та інші [див.: 6, с. 4–5].

Аналіз дослідницької літератури дозволяє виявити певну історичну закономірність в появі стилю модерн. Вона обумовлена, зокрема, специфікою розуміння самого поняття "стиль". Так, В. Вейдле писав: "стиль не можна ні вигадати, ні відтворити; його не можна зробити, не можна замовити, не можна вибрати як готову систему форм <...> Стилі росли та занепадали, надломлювалися, змінювалися <...> протягом довгих століть за кожним архітектором, поетом, музикантом завжди стояв стиль як певна форма душі, як прихована передумова всякого мистецтва, як надособистісна обумовленість творчості. Стиль є доля мистецтва, що здійснюється не ззовні, а зсередини <...> Стиль є така загальність, в якій приватне та особистісне ніколи не применшуються. Його не створює окрема людина; не виникає він і в результаті великої кількості спряжаних до спільної мети людських зусиль; він – лише зовнішнє виявлення внутрішньої узгодженості душ, їх духовної єдності; він – втілена в мистецтві соборність творчості. Коли гасне соборність творчих душ, то гасне і стиль <...> Пам'ять про нього продовжує жити, але повернути його не можна: він або є, або його нема..." [3, с. 271].

В концепції В. Вейдле, де поняття "мистецтво" розглядається в найширшому розумінні – як предикат всіх тих художніх практик, що мають місце бути в культурному просторі людства, утвердження нового стилю пов'язано виключно з природою художньої творчості. В цьому контексті стиль модерн, зароджуючись в атмосфері глибокої невдоволеності пануючим протягом сфери XIX ст. мистецтвом, уособив собою дещо оригінальний підхід в осмисленні істинного значення художньої творчості. Так, для представників модерну вона [художня творчість] поставала як альтернатива навколишній дійсності, як особлива реальність, яка, співіснуючи зі світом матеріальних речей, відкриває шлях до пізнання їх сутностей.

Поява стилю модерн в культурному просторі Західної Європи кінця XIX – початку XX ст. пояснюється різними чинниками. Найбільш поширені, за визначенням Д. Сарабьянова, – "стомленість" XIX століттям та загальний декаданс європейської культури. Модерн був "стомлений" тим, що зародилося раніше – романтизмом та панестетизмом в пошуках краси. Ця стомленість виявилася не тільки в загальних програмах чи маніфестах модернізму, скільки у внутрішньому формальних властивостях стилю: в системі лінійної ритміки, в зумисному орієнтуванні на уповільнене сприйняття, що передбачає милування, "смакування" художніми засобами, витонченим артистизмом [11, с. 17].

В цілому, будь-які передумови виникнення модерну можна пов'язати з наступними процесами: 1) загостренням суспільних протиріч; 2) інтенсивністю технічного та промислового прогресу; 3) зародженням посткласичної філософської парадигми. Іншими словами, мова йде про соціокультурні, економічні та філософсько-світоглядні джерела формування стилю модерн.

Щодо соціокультурних передумов, то вони слугували своєрідним контекстом розгортання дискурсу Модерності, стимулюючи тогочасних митців до пошуку нових засобів художнього самовираження.

Відзначається, що в останній чверті XIX ст. в системі культурного життя Західної Європи почали проявлятися нові соціально-історичні фактори. Добре всім відома гегемонія європейських цінностей поступово втрачала свою першість. Якщо раніше європейська культура асоціювалася з прогресом античного суспільства, з приходом християнства в Середні віки, з розвитком промисловості в Новий час, то кінець XIX – початок XX ст. проходив під гаслом цілковитої негациї традицій-

ної європейської культури. Мова йде про культуру Просвітництва, котра, спираючись на етичні канони Реформації, проголосила своїм ідеалом вільну людину. Людину, яка, використовуючи особисту ініціативність та наполегливість, була в змозі самостійно прокласти свій життєвий шлях. На цій основі формувалося уявлення про свободу як про розширення меж впливу етичних норм та відсутність соціальних обмежень для активного індивіда. Проте Французька революція 1848 року продемонструвала утопічність ідеалу нової людини та неможливість втілити в реальність ідею свободи, рівності та братерства. Адже розум, що постав вершиною цивілізаційного розвитку людства, перетворив індивіда в механічну машину, позбавлену будь-яких перспектив особистого самовираження.

Кінець XIX ст. – це не просто період розчарування в цінностях епохи Розуму, але й період активного пошуку шляхів виходу з кризи, в якій опинилася європейська культура. Це був переломний момент, який міг привести культуру або до загибелі, внаслідок накопичення критичної маси проблем та негараздів, або, стимулюючи її внутрішні сили, до самооновлення, а відтак – спонукати до появи культури нової якості. З історії відомо, що культура для себе "обрала" другий варіант розвитку подій. Це дозволило розглядати кризу кінця XIX – початку XX ст. як закономірний етап в розвитку західноєвропейської культури. Втім, цьому висновку передували тривалі періоди наукових пошуків.

Про важку хворобу західноєвропейської культури кінця XIX – початку XX ст. висловлювалось багато філософів та теоретиків культури. Варто лишень пригадати "сутінки ідолів" Ф. Ніцше, "трагедію культури" Г. Зіммеля, "прокляту культуру" Т. Лессінга, "кризу європейської культури" А. Вебера, "духовну недугу нашої епохи" Й. Хейзінга, "невдоволеність культурою" З. Фрейда, "кінець Нового часу" Р. Гвардіні, "занепад Європи" О. Шпенглера тощо [4, с. 71]. Ці та ряд інших робіт демонструють, що атмосфера соціокультурної кризи загострила ряд проблем, які для свого вирішення потребували подолання абстрактності філософських, суб'єктивістських та понтологістських настанов і переходу до вивчення проблем культури як самостійних феноменів.

Поступово змінилася загальна методологія дослідження культури. Традиційно її розглядали як сферу духовної життєдіяльності людства. Проте соціокультурна криза межі XIX–XX ст. не обмежилася ні духовно-культурною сферою суспільного життя, ні простором західноєвропейського континенту [13, с. 14–15]. Змінюючи ракурс бачення самої культури, вона [криза] викликала значний інтерес до нерелексивних факторів культурного життя, що посилює позиції ірраціоналізму та суб'єктивізму в культурі. Відповідно посилювалися і позиції ідеалізму, для якого економічні, політичні та соціальні фактори в історії культури являлися лише наслідками, а не причинами, людського існування.

Коли говорять про кризу, що вразила західноєвропейську культуру кінця XIX – початку XX ст., то мають на увазі, в першу чергу, *кризу життя* [7, с. 20], що виражалася як розгубленість та відчай людини перед лицем неминучих революційних потрясінь, ослабленням традиційних цінностей, падінням віри в науку, в раціональне досягнення навколишньої дійсності.

Першим, хто поглянув на західноєвропейську культуру кінця XIX – початку XX ст. як на кризу життя був Ф. Ніцше з його відомою формулою про "смерть Бога". У відповідності його філософії найхарактернішою ознакою кризового стану культури слід вважати деформацію свідомості європейця, в якій діонісійська правда та істина, будучи витісненими аполонівським лицемірством

та дурманом, втрачала будь-який сенс. Проголошена німецьким філософом "переоцінка всіх цінностей" ставила нагальним завданням переосмислити місце та значення культури в розвитку людства. Сам же мислитель вбачав в культурі головну загрозу життю, оскільки вона подавляє природний інстинкт людини – "волю до влади". При цьому Ф. Ніцше не спростовував саму культуру, а лише намагався надати їй новий зміст: виховання нового, більш гідного життя, людського типу – "надлюдини". Ідеї Ф. Ніцше знайшли підтримку в філософії А. Бергсона, який розумів життя як метафізичний космічний процес, що спрямований на безперервне творче оновлення людини засобами ірраціональної інтуїції, що як Божий дар дається лише обраним. В подальшому, одна за одною, з'являтимуться роботи, що пропонуватимуть своє розуміння причин кризового становища європейської культури: В. Ратенау "До критики часу" (1913 р.), Е. Гаммагер "Головні питання сучасної культури" (1914 р.), Р. Панвіц "Криза європейської культури" (1917 р.) та ін. Нарешті, в світ вийде робота, яка покладе початок культур-філософському аналізу причин західноєвропейської соціокультурної кризи межі XIX–XX ст. – "Примерк Європи" О. Шпенглера ("Der Untergang des Abendlandes", 1918–1922 pp.) [7, с. 20].

Незважаючи на існуюче різноманіття думок щодо можливих причин появи кризових феноменів в культурному просторі Західної Європи – 1) европоцентризм, який не лише дозволяв європейському способу буття "диктувати свої правила гри", але й, замикаючи його розвиток на власних цінностях, заважав розгледіти тривожні сигнали кризи, що наближалася; 2) намагання впровадити засади філософії раціоналізму у всі сфери людської життєдіяльності, що призвело до викривленого розуміння істинного значення філософії раціоналізму та до зародження і поширення ірраціоналістичних тенденцій, які, в свою чергу, спровокували релятивізацію моральних норм та цінностей; 3) виснаження духовних (релігійних) начал культури в наслідок "ізолюваного" характеру існування західноєвропейської цивілізації; 4) інтенсивна технологізація як суспільної, так і приватної царини людського життя; 5) неспроможність людської свідомості оперативно реагувати на всі соціокультурні виклики тощо, – всі, хто хоч якийсь долучався до спроб їх аналізувати, приходили до спільного висновку: західноєвропейська культурна спільнота потребує нових методологічних підходів, які б дозволили їй адекватно реагувати на існуючі кризові явища та окреслили б можливий спосіб їх подолання.

Слід наголосити, що особливо гостро соціокультурна нестабільність межі XIX–XX ст. відчувалася в сфері мистецтва. Вона проявлялася у формі протесту проти класичних художніх принципів та естетичних канонів. Тому, увага митців була зосереджена на пошуку альтернативних класиці засобів художнього виразу, що наприкінці XIX – на початку XX ст. й ознаменувало народження нового мистецького стилю – модерн.

Економічні передумови появи стилю модерн стають зрозумілішими в намаганнях дослідників розв'язати проблему взаємовідношення мистецтва з промисловим та технічним розвитком Західної Європи кінця XIX – початку XX ст. Відразу зазначимо, що ці відношення є складними та, в більшій мірі, опосередкованими, ніж безпосередніми. Їх складність обумовлена неоднозначним ставленням самих митців модерну до технічного прогресу. Так, коли одні намагалися протидіяти впровадженню промислового начала в художню творчість, висловлюючи своє занепокоєння перед зростаючою силою індустріалізації та її соціальними наслідками [8, с. 12], то інші, навпаки, прирівнювали інженерів до рангу художника [2, с. 84],

намагаючись поєднати естетичні програми з практичними здобутками промислового століття.

Як зазначав Д. Сараб'янов, подібна полярність думок, швидше за все, свідчить про неможливість раз і назавжди вирішити проблему співвідношення мистецтва та промисловості в межах модерну. У зв'язку з цим дослідник запропонував визнати за апріорне положення у відповідності до якого для модерну не було принципово важливим питання про характер відношення між мистецтвом та технічним прогресом, а тому він (стиль модерн) міг давати на нього різні відповіді. Адже межі промисловості інколи не співпадали з межами модерну, але там, де вони перетиналися, завжди з'являлися стимули для розвитку специфічних можливостей модерну [11, с. 24].

Економічні джерела появи стилю модерн сприяли зміні способу суспільного життя. Бурхливе зростання міст, за рахунок сільського населення, призвело до появи масового споживача, який прагне володіти вищими досягненнями мистецтва. Доступність краси для загалу стає головним гаслом часу. Виникає "краса для бідних", що несе в собі багато ознак краси високого стилю. Пройде декілька років і суспільство, зрештою, зіштовхнеться з найбільшим недоліком модерну – масовою свідомістю та загальною дегуманізацією мистецтва. Але поки що, на початку формування стилю, ніхто не вбачав у "масовості" жодної загрози. Майстри модерну продовжували наполегливо перетворювати мистецтво на побут, а побут в мистецтво. Їм вдалося створити певну універсальну систему смислів, виразні засоби якої підходили як для монументального панно, так і для фасону сукні, як для живописного полотна, так і для ложки чи виделки на столі. Для них не існувало нічого низького, нічого такого, чого б вони не змогли, за допомогою своєї невгамовної фантазії, перетворити на витвір мистецтва. Все, до чого торкалася рука художника, стало прекрасним, а значить – невід'ємною частиною модерного мистецтва [12, с. 75].

Стиль модерн, будучи художньо-естетичною реакцією на поглиблення духовної кризи західноєвропейського суспільства кінця XIX – початку XX ст., також формувался і в контексті філософсько-світоглядних ідей, що прийшли на зміну раціоналізму, який був свого роду рушійною силою багатьох напрямків художньої творчості майже протягом всього XIX ст. Мова йде про появу цілого комплексу філософських концепцій, найчастіше ідеалістичного характеру. Вони являли собою різні варіанти філософії життя, яка наприкінці XIX ст., за твердженням Д. Сараб'янова, постала як альтернатива філософії раціоналізму [11, с. 28].

Адепти філософії життя говорили про наростаюче самоусвідомлення європейською людиною того факту, що вона перетворюється на раба обставин та чужих амбіцій. "Більшість людей уже не живуть, а існують: або як раби професії, які, подібно механізмам, виснажують себе на службі у великих підприємств; або як раби капіталу, бездумно віддаючись платіжній лихоманці акцій та фондів; або як раби натовпу, розчинюючись в житті великих міст" [10, с. 158].

Всеохоплююче відчуття надлому та невдоволеності стимулювало повернення людства до первинної реальності – до життя, в якому не було місця логічно-раціональним побудовам, а все довкола пізнавалося інтуїтивно. Для більшості дослідників, саме культивування ідеї "життя" виявилася найхарактернішою властивістю стилю модерн.

Окрім загальної світоглядної позиції філософії життя, модерн ніс на собі відбитки більш конкретних філософських концепцій. Зокрема, мова йде про інтуїтивізм,

фрейдизм та екзистенціалізм як про "три кита", що тримали на собі всю конструкцію західноєвропейського мистецтва минулого століття, ідейно наповнюючи художню творчість стилю модерн [1, с. 13; 9, с. 158].

З історії відомо, що всі мистецькі практики модерну формувалися головним чином в роки, які передували тривалому періоду війн та революцій. Якщо на початку своїм філософським підґрунтям модерн мав ідеї інтуїтивізму (у різних варіаціях – це філософія А. Шопенгауера, Ф. Ніцше та А. Бергсона), то після Першої світової війни художники-модерністи взяли на озброєння психоаналіз Фрейда та філософію екзистенціалізму [9, с. 158].

Якщо говорити в цілому, то інтуїтивізм допоміг теоретикам та практикам модерну перенести інтерес художника з царини розуму в сферу інтуїції, з об'єктивного світу до незалежних від людини "глибин" духовного життя. Філософія ж екзистенціалізму, використовуючи художні прийоми, була спрямована на розкриття всієї абсурдності людського існування, яке проявлялося в сліпому дотриманні людством тих суспільних норм та принципів, які не відповідали вимогам часу та, в кінцевому результаті, підштовхнули світ до воєнних дій. Екзистенціалісти, філософські узагальнивши ситуацію відчуження особистості, протиставляли людину суспільству, художньо зображуючи його як ворожу людині силу, що позбавлена внутрішньої логіки та доцільності. І нарешті, філософія Фрейда. Психоаналіз дозволив відкрити мистецтво як особливу реальність, що лише в окремих випадках має відношення до дійсності, а в більшості, будучи художнім втіленням підсвідомості людини, постає як світ комплексів та пригнічених інстинктів.

Аналізуючи економічні, філософські та соціокультурні джерела виникнення стилю модерн, не слід забувати й про інші передумови. Наприклад, релігійні уявлення кінця XIX – початку XX ст. Так, наприкінці позаминулого сторіччя спостерігалася тенденція до оновлення релігії. Для тогочасних представників культури було характерним намагання "поєднати в новій формі Хрест та Розу, Голгофу та Акрополь" [цит. за: 11, с. 31]. На підтвердження цього маємо картину М. Клінгера "Христос на Олімпі" (1897 р.), де Христос постає перед Зевсом, що сидить на троні в оточенні інших богів. Дану роботу можна позиціонувати як наочну ілюстрацію поєднання язичництва та християнства, що, одночасно із зацікавленням буддизмом і поширенням теософії та антропософії, виявляло сутність настрою тієї епохи.

Як висновок, слід наголосити, що для мислителів кінця XIX – початку XX ст. час, в якому вони жили, уявлявся бездуховним та порожнім. Це був період кризи західноєвропейського гуманістичного нарративу, котрий, маючи безсумнівний авторитет протягом багатьох віків, наприкінці XIX ст. відходив в історичне минуле [5, с. 449]. Тому вся європейська еліта (філософи, науковці, історики, знавці історії культури, мистецтвознавці, поети, художники, музиканти тощо) того часу була зосереджена на пошуку виходу з того становища, в якому опинилося людство. І якщо теоретики більшою мірою цікавилися причинами появи різноманітних кризових явищ в західноєвропейському культурному просторі, то практики були зосереджені на пошуках нових ідеалів, які б могли повернути людині сенс її існування, відновити колишню втрачену нею здатність розрізняти добро та зло, "вирвати" її з кайданів суспільного прогресу, в яких людина, втрачаючи свою індивідуальність, перетворювалася на бездумний об'єкт ідеологічного маніпулювання.

Реалізація намічених цілей увінчалася "народженням" нового мистецького стилю – модерн – з властивим йому специфічним розумінням природи художньої творчості. Саме цей стиль, за визначенням Д. Сараб'янова,

став особливим феноменом в світовому культурному просторі кінця XIX – початку XX ст. Зокрема, він зазначав, що "кожний мистецький стиль своєрідний, але стиль модерн – особливий серед решти стилей" Його особливість полягала в тому, що він жодним чином не підпадав під історичну класифікацію, як це було властиво, наприклад, романському та готичному стилям, чи стилю бароко.

Отже, модерн, як "бажаний стиль", постав стилем без взірців та прикладів, цілковито новою та самостійною силою по конструюванню мистецької реальності. Характеризуючи емоційний настрій модерну, зазначимо, що новий мистецький стиль був спробою усвідомити загальний хаос життя, дезінтеграція якого провокувала невдоволеність та самотність людини, конфліктність якого неможливо було уникнути, а обставини його виникнення виявилися нездоланними. І що характерно – дана тенденція прослідковується і в сучасних дискурсивних практиках.

Список використаних джерел:

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія [Текст] / А. Біла. – 2-ге вид., доп. та перероб. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с. 2. Ван де Вельде А. Общие замечание о синтезе искусств [Текст] / А. Ван де Вельде ; пер. на нем. М. Абезгаус // Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX – XX век / под общ. ред. А. В. Иконникова, И. Л. Маца, Г. М. Орлова. – М. : Искусство, 1972. – 684 с. – С. 84–85. 3. Вейдле В.

Умиране искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества [Текст] / В. Вейдле ; пер. В. В. Библихин, прим. В. В. Библихин, А. И. Фрумкина // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – 366 с. – С. 268–292. 4. Горбунова Л. Хаос versus порядок как контрверза мышления у кризисной культуры [Текст] / Л. Горбунова // Философия освіти. – 2005. – № 2. – С. 62–76. 5. Давидова-Біла Г. Криза гуманістичного нарративу і витоки авангардного світосприйняття [Текст] / Г. В. Давидова-Біла // Література. Фольклор. Проблеми поетики : збірник наук.праць. – К. : Твім інтер, 2002. – Вип. 14. – С. 439–450. 6. Завьялова А. Культурные основания стиля модерн : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 [Текст] / А. Н.З авьялова ; Кемер. гос. акад. культуры и искусства. – Кемерово, 2003. – 24 с. 7. Заїка Т. Соціокультурна криза межі XIX – XX ст. в контексті посткласичної західноєвропейської філософії [Текст] / Т. П. Заїка // Міжнародна наукова конференція студентів та аспірантів "Х Харківські студентські філософські читання (присвячені 290-річчя Імануїла Канта)" / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. – Х., 2014. – 75 с. – С. 19–20. 8. Иконников А. Предисловие [Текст] / А. В. Иконников // Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX – XX век / под общ. ред. А. В. Иконникова, И. Л. Маца, Г. М. Орлова. – М. : Искусство, 1972. – 684 с. – С. 5–33. 9. Куликова И. Философия и искусство модернизма [Текст] / И. Куликова. – 2-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1980. – 272 с., ил. 10. Мёккель К. Диагностика кризиса: Гуссерль против Шпенглера [Текст] / К. Мёккель ; пер с нем А. Фролова // Логос. – 2007. – № 6 (63). – С. 147–175. 11. Сарабьянов Д. Стиль модерн [Текст] / Д. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 294 с. 12. Серебровский В. Что такое "модерн"? [Текст] / В. Серебровский // Наука и жизнь. – М. : Изд-во "Пресса", 1992. – № 2. – С. 74–81. 13. Сидорина Т. Парадоксы кризисного сознания [Текст] / Т. Сидорина. – М. : Рос.гос. гуманит. ун-т, 2002. – 239 с.

Надійшла до редколегії 28.08.2014

Т. П. Заика

ИСТОЧНИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО СТИЛЯ МОДЕРН (историко-культурологический аспект анализа)

В статье анализируются основные предпосылки формирования стиля модерн в западноевропейском культурном пространстве конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: дискурс Модерности, модернизм, стиль модерн, художественное произведение, художественное творчество, философия жизни.

T. P. Zayika

SOURCES OF FORMATION OF THE WEST EUROPEAN MODERNIST STYLE (historical and culturological aspect of the analysis)

In article the main prerequisites of formation of Modernist Style in the West European cultural space of the end of the XIX – beginning of the XX century are analyzed.

Keywords: discourse of modernity, modernism, modernist style, work of art, art creativity, philosophy of life.

УДК 808.5:162

Н. А. Колотілова, канд. філос. наук, доц., КНУ ім. Тараса Шевченка

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕПЦІЇ РИТОРИКИ Б. ЛАМІ

У статті розглянуто особливості риторики в трактаті Б. Ламі. Встановлено, що в його концепції риторика виступає як мистецтво переконання, пов'язана з логікою не лише на рівні топіки, але й на рівні вихідних понять – риторичні фігури та способи міркувань.

Ключові слова: риторика, логіка, топіка, переконання, істина, риторична фігура.

У другій половині XX ст. у гуманітарній царині спостерігається все більший інтерес до риторики. Хоча риторика є дуже давньою дисципліною, однак на сьогоднішній день можна говорити про те, що вона ще далека від свого концептуального завершення. З одного боку, це пояснюється тим, що з самого початку вона прагнула вирішити досить масштабне завдання перетворення предмета в слово, тобто встановити, як людина пізнає світ і подає результати свого пізнання іншим людям. При цьому риторика, на відміну від філософії, цікавив насамперед практичний бік цієї справи, а саме переконання аудиторії. Як писав В. Н. Брюшинкін: "Риторика, не дивлячись на два тисячоліття її часом інтенсивного розвитку, так і залишилась емпіричним описом прийомів, які застосовуються в більш чи менш успішних зразках переконуючої промови, вченням про прикрашання промови і в кращому випадку більш чи менш послідовною класифікацією цих способів переконання, що використовують на практиці. Справа в тому, що в риторичі так і не була сформована належна система абстракцій, яка узагальнює початкові емпіричні чи практичні знання про предмет, перет-

ворюючи їх в закони і правила, а також формує і допустимий емпіричний базис теорії" [1, с. 7–8].

З іншого боку, ця практична орієнтація риторики залишається досить цінною, що зрештою зумовило її "вродження" в другій половині XX ст. На ґрунті розвитку сучасної теорії аргументації (чи, точніше, дослідженні аргументативних процесів) ця перевага риторичного підходу перетворюється на його недолік. Саме теорія аргументації на сьогоднішній день дає можливість для зіставлення логічного та риторичного підходів з виявленням їхніх переваг та недоліків. О. Ю. Щербина відмічає: "У риторичному ідеалі нормативності правильність аргументації визначають тим, яка аудиторія становить фокус-групу, тобто правильність дорівнюють до ефективності. Таким чином, критерії прийнятності такої аргументації стають вельми відносними. Строгість і визначеність висновку залишаються перевагами логічного підходу" [5, с. 61].

Разом з тим, інший відомий дослідник В. І. Чушов вважає виправданим припущення про те, що "... логіка як наука про доказове міркування і риторика як вчення про переконання цілком можуть розглядатися в якості