

material and perfect complex capable of functioning as a socio-cultural invariants and thereby to orient the technological and social development in the direction of anti-entropy line of universal evolution has been put forward. Comprehensive axiological analysis of scientific and technological knowledge on the basis of the integral value concept becomes of paramount importance today due to the rapidly unfolding convergent processes in science technologies, as well as due to the need for a harmonious coordination of the scientific and technological development values with anti-crisis principles of sustainable development.

Keywords: axiological analysis, engineering, integral concept, post non-classical methodology, scientific and technological knowledge, socio-cultural invariant, value.

Ларьяновский И. С., старший преподаватель кафедры социологии, философии и права, Одесская национальная академия пищевых технологий (Украина, Одесса), laryanovsky@ukr.net

Аксиологический анализ постнеклассического научно-технического знания на основе интегральной концепции ценностей

Рассмотрена проблема комплексной аксиологической оценки ценностей постнеклассического научно-технического знания. Предложена интегральная концепция ценности, в соответствии с которой ценность научно-технического знания есть сложноорганизованный материально-идеальный комплекс, способный функционировать в качестве социокультурного инварианта и, тем самым, ориентировать технологическое и социальное развитие в направлении антиэнтропийной магистрали универсальной эволюции. Комплексный аксиологический анализ научно-технического знания на основе интегральной концепции ценности приобретает сегодня первостепенное значение в связи со стремительно разворачивающимися конвергентными процессами в наукоемких технологиях, а также в силу необходимости гармоничного согласования ценностей научно-технического развития с антикризисными принципами устойчивого развития.

Ключевые слова: аксиологический анализ, инжиниринг, интегральная концепция, постнеклассическая методология, научно-техническое знание, социокультурный инвариант, ценность.

* * *

УДК 008:312.421

Легенький І. Ю.,
аспірант, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Україна, Київ), Y.Legenkiy1949@yandex.ua

ПОЕТИКА МУЗИЧНОГО НОНКОНФОРМІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Субкультури протесту на Заході дуже швидко локалізувалися в сфері комерційного мистецтва. Нічого подібного не відбулося в рамках СРСР. Нонконформізм залишався міфом, інтелігібельним, особистісним, орієнтованим на самостояння в світі окремої особистості, яка на свій страх і ризик здійснювала опір всьому на світі – зовнішньому тиску, внутрішнім спонукам. 60-ті роки або «хрущовська відлига» має назву «другого відродження», яке було своєрідною новою стадією відродження Відродження, розстріляного в 20–30-ті роки. Можна зазначити, що в саме ці часи формувалася надзвичайно потужний рух самосвідомості митця. Митці згуртувалися в групи, а також шукали своє «Я» в контексті метакультурних, трансцендентальних явищ і національної самосвідомості.

Ключові слова: культура, субкультури, нонконформізм, художній гурт, особистість митця.

Протестантська логіка відкладеного задоволення вже не задовольняє молодь Заходу. Виникає нова течія шукачів невідкладеного задоволення – це хіппі, панки, навіть весь неофольклорний рух, включаючи рок-музику і весь контекст рок-, панк-сценізму музики в широкому плані, яка характеризує молодіжну культуру, протестні культури. Все свідчить про те, що формується молодий ювенальний опір в культурі, яка начебто вже застаріла.

Нічого подібного, звичайно, не відбувається в рамках СРСР, і саме тут ми можемо констатувати, що нонконформізм формується в зовсім інших обставинах. Поняття «нонконформізм», «неофіційне мистецтво», «андеграунд» «шістдесятництво», «дисидентство» є суміжними, близькими за змістом, однак, з нюансами різних значень. Поняття «нонконформізм», на наш погляд,

більш універсальне, багатогранне і частіше вживається в мистецтві, культурології, соціології.

Проблема ролі поезики в творчому процесі композитора досліджувалася в роботах Б. Асаф'єва, О. Зінкевич, В. Лобанової, Ю. Холопова та ін. [1; 2; 4; 6], адже мало визначені соціокультурні аспекти формування поетичної функції в музиці.

Мета статті – визначити соціокультурні детермінанти формування поезики нонконформізму в музиці.

Коли ми говоримо про еволюцію творчості Л. Дичко, то легко помітити, що в 60-ті роки вона пише кантату – «Ленін», 1964 рік. Зараз сором'язливо уникають цього факту, а факт досить непростий. Л. Дичко, з одного боку, як майстер постмодерністської лінії в українській музичній культурі, а, з іншого боку, вона начебто перекроковує через стадію трансавангарду.

Вона начебто роздвоювалася, шукає себе в царині образотворчого мистецтва, засвоює мову живопису, архітектури і інших видів мистецтва. Її захоплення пов'язані з тим, що вона також захоплюється етнографічними пошуками. Ще в студентські роки Дичко у фольклорних експедиціях з Сільвестровим, Губою, Годзянським, Іщенко записують народні мелодії, а також звертаються до етнологічного обр'ю української народної культури. Перший етап музичного нонконформізму – фольклорно-інтонаційних розшуків. Твори Л. Дичко, особливо її кантата «Червона калина», «Золотослов» та ін., роботи Ю. Алжнева, Є. Станковича в тій чи іншій мірі несуть в собі занурення в протокультурні глибини. Опера «Цвіт папороті», де звичайно багато хорових партій, – саме і є таким пошуком прабатьківського «золотого віку», за допомогою якого людина може бути широкою, вільною.

М. Кречко пише: «Я розпочав роботу над кантатою Л. Дичко «Червона калина». Прекрасна музика, але складна для хору, що зріс на класичних традиціях. Подолати сучасне композиторське письмо коштувало співакам неймовірних зусиль. Прем'єру кантати у супроводі невеликого оркестру прийшлося диригувати самому. Капела вороже настроєна до музики, але хоче виручити і себе, і мене. Адже слухачі влаштували стоячу овацію. Композиторку і сцену засипали квітами та кетягами червоної калини. Народ наш тямущий. Усі розуміли, що «Червона калина» – символ України. У залі творилось щось неймовірне. Я був змушений повторити хоча б останню частину кантати. От вам Леся Дичко, от вам і «Думка»... Співаки остовпіли, вони щодня доводили мені, що ця музика налякає усіх слухачів. То був такий успіх, що вже не без гордості чмокали язиками думчани. Я тихо святкував, зламано опір співаків, подолано труднощі нового, небувалого для нас музичного матеріалу. Тепер можна замовляти нові сучасні твори вибраним авторам. Братися за крупні полотна світової класики» [3, с. 7].

Втім другий авангард нонконформізму нібито «грається» у традицію. О. Соколов пише: «Зона пересічення понять традиція, новаторство може бути в ряді випадків визначена як «новаторство в грі з традицією». Прикладів тому теж немало. Залучення до нового контексту традиції як до хорошого забутого, або традиції іншокультурної, яка сприймається як яскраве новаторство, саме так можна оцінювати відоме звернення О. Мессіана в своєму творчості до принципів формування в середньовічній музиці або до традицій неєвропейських

культур. І не випадково, що в книзі О. Мессіана «Техніка моєї музичної мови» існують розділи про григоріанський хорал і індійську рагу» [5, с. 9].

Полістилістика стає головним нервом насиченого алюзіями музичного простору. А. Шнітке пише: «Я посилаюся на авторів деметрально протилежних естетично:

1. Д. Шостакович, Тріо – тема неокласицистських пассакалій з цитатами стилу музики XVIII століття, з тоніко доміантними послідовностями і зменшенням септаккордів. 2) А. Берг. Скрипковий концерт – цитування бахівського хорала (інтонаційно пов'язаного з музичним матеріалом твору). Борис Чайковський. Друга симфонія – цитата із «Пристрастей за Матвієм». І. С. Баха». Пендеревський. «Stabat mater» з «Пристраств за Лукою» – секундний мотив–псевдоцитата із григоріанського хоралу як інтонаційна засада будь-якого твору. К. Штокгаузен. «Гімни» – суперколажна мозаїка сучасного світу. А. Пярт. «Pro et contra» – парадійна опора на кадансні формули бароко, що регулюють форму твору» [7, с. 146].

Всі інновації не просто входили в життя. Проте найбільш гостро приходилося протистояти ідеологічному диктату в хоровому виконавстві. Звернемося до нотатків М. М. Кречка, зокрема «Думкою окрилені літа», які є невіданими рукописами і зберігаються в архіві його доньки Н. Кречко [3].

«Викликали мене вкотре на цей раз у Печерський райком партії. Бесіда проходила двомовною Господар кабінету по–партійному, а я по–своєму:

- Що ви маєте на увазі, коли закликали капелу до одностовтства?
- А хіба існують протоколи моїх репетицій?
- Відповідайте по суті.
- Щоб шука, рак і лебідь не тягли воза в різні боки.
- А може ви запрошуєте усіх у православ'є через церковну музику.
- А у нас свобода совісті. Кожен вірить у своє.
- А чому ви вважаєте, що «Думці» і її слухачам потрібна церковщина?
- А це я пояснив ЦК Партії і де, як ви знаєте, дали згоду на такий концерт.

(Йдеться про те, що проходив концерт церковно–слов'янської музики, і саме в колонному залі ім. М. В. Лисенка, і згодом була забезпечена санкція оперативних органів).

- А може у ЦК вам дали дозвіл грати в Ленінграді на Фінському вокзалі «Алілуя! Амінь!»
- Уточнюю. У Ленінграді на Фінському вокзалі знаходиться концертний зал у, якому «Думка» на замовлення місцевої філармонії співала давню українську музику для іноземних гостей. До речі, Ленінградською філармонією керують перевірені комуністи. А в день народження Леніна «Думка» співала в Києві біля пам'ятника вождю зовсім інший репертуар. Отож ваші стукачі міцно грішать проти протоколу.
- Як ви говорите? Де ви знаходитеся?
- А ви вважаєте, що ваш партбилет червоніший за мій?
- Ми з вами зустрінемося в іншому місці.

Грізно закінчив розмову господар кабінету. І зустрілись. Довго з багатьма і безліч разів. Але з роботи мене не зняли, отож продовжувати іти наміченим шляхом. У 1973 році мені вивесли лямку сформульовану партійну догану, яку я мав гордо носити до 1976 року» [3, с. 6–7].

В композиторській творчості рятівним був шлях тотальної суб'єктизації творчості. Тут музичні тексти В. Сильвестрова і Л. Дичко наближуються до своєрідного палімпсесту. Тобто ми бачимо, що відповідь ідеологічному диктату була досить різною.

Є. Станкович завжди тяжів до монументальної форми. Його твори завжди є програмними. Так, О. Зінкевич пише: «Є. Станкович не конструював свої твори, вони виливалися із живого людського почуття. В той же час в них відчувається кріпкий професіоналізм, що не боїться найскладніших парадоксальних технологічних примхів. Як поєднати лексику Баха, Малера, Прокоф'єва, нагадати і про Бетховена – і в той же час залишитись самим собою? Не кожен, навіть композитор з досвідом, ризикне на це – надзвичайно великою є можливість «підпасти під чужу інтонацію як під поїзд» (К. Вакшенкін). Але Станкович лише почав прокладувати своє симфонічне русло, не убоюючись цього. У Симфоніетті (1971 р.), одуривши спочатку грою у версифікацію, він раптом – після перших двох бадьорих і безпечно–щасливих частин – скидає маску лицедія, примушує слухача відчути себе в натовпі тривожних життєвих питань. Веселий жарт обертається драмою, гра чужими стилями – прогнозом власних симфонічних звершень» [2, с. 9].

Проте сіфонічні форми доповнюються оперно–фольклорними, які можна уявити як антитезу симфонізму. Так, фольк–опера «Цвіт папороті» – це своєрідний палімпсест, нашарування різних картин, лейтмотивів, що створює своєрідний вибух історизму в тотальному просторі позбуття пам'яті. Слід сказати, що лексема «вибух» щодо творчості Є. Станковича приводить О. Зінкевич [2]. Логікою «вибуху» в культурі цікавився Ю. Лотман.

Отже, семіосфера «вибуху» в музичному неконформізмі України неможлива без творчості Є. Станковича. Мова його фонізму вибухова як неконформний вчинок митця. На жаль, фольк опера так і залишилася суто «семіотичним феноменом» в культурі України, її майже не ставили. У 1982 році відбувся ювілей Кирила Стценка. Л. Дичко повертає в культуру це ім'я «розстріляного відродження» і пише твір–варіацію духовного твору «Панахіда», що Стеценко написав пам'яті Лисенка. Важливо, що це цілком новітня річ, але вона її називає «обробкою». Фактично ми маємо тут своєрідні упанішади, де Л. Дичко переформатувала гармонію і здійснила своєрідний тріхчастний концерт, поєднаний з прекрасним глибоким словом Дмитра Павличка. Тобто вже у 80–ті роки формується сакральний шлях розвитку творчості Лесі Дичко. У 1980 році вона пише «Першу літургію святого Іоанна Златоуста», а в 1990 році пише «Другу літургію для мішаного хору», яка потім переросла або шляхом синтезування першої і другої в так звану «Урочисту літургію», що стала надзвичайно монументальним, яскравим і разом пісено–декламаційним простором інкрування. Ці твори фактично зробили Л. Дичко, якщо не харизматичним лідером, то у всякому разі містагогом сакрального хорового дійства.

Втім 70–ті роки, на відміну від 60–х, були абсолютно протилежними, вже відбулася легітимація опору і легітимація західного досвіду другого авангарду. Можна стверджувати, однак, що Є. Станкович та Л. Дичко були «над бар'єрами», засвоюючи всі принципи і всі новації постмодерністичної поезики, естетики вони не втягувались в ідеологічне протистояння і не була рупором,

носієм авангардних течій нонконформістського руху. Аналізуючи відповідь ідеологічному тиску в «Червоній калині» та в «Порах року», «Пастелях» можна сказати, що цей тип творчості носить назву інтровертного, а не екстровевертного.

Мистецький нонконформізм 60–70-х рр. виник в СРСР як антитеза ідеологізованому міфу соцреалізму, що актуалізувало міфотворчість митців як своєрідну антитезу культу реальності, завданої згори. Міфопоетика музичного нонконформізму наслідує широкий спектр модерних, авангардних, постмодерністських інтенцій, що створює своєрідне еклектичне (полістилістичне) ціле художніх інновацій.

Нонконформізм як явище культури ХХ століття сформувався у посттоталітарному просторі як певний протестний рух репресованої інтелігенції, митців, що не хотіли підкоритися вимогам соціалістичного реалізму. В контексті андеграунду, тобто підпільного мистецтва, виникає творча настанова перебудови суспільства засобами мистецтва. Формотворчі тенденції, що виявилися в першому і другому авангарді, в музичному нонконформізмі корелюють з традиціоналізмом, новою фольклорною хвилею. Час відкриття афроамериканського фольклору був й часом набуття національної самосвідомості українських нонконформістів.

Наприкінці ХХ століття, з набуттям незалежності України, відбуваються складні процеси легітимації нонконформного руху та утворення нового мейнстріму, який формується в умовах постмодерністської культури. Загальні тенденції культуротворення позначаються як виникнення пост-культури. Пост-культура, за В. Бичковим, виводить на арену мистецтва арт-практики, тобто новітні синтети візуальних мистецтв, мас-медіа, шоу-бізнесу та ін.

Знов виникає почуття трагічного, новий есхатологізм та постсучасна міфологема «втраченої людини», тотального самознищення Духу. Вся продукція арт-практик різко поділяється на гламур-культуру та треш-культуру. Проте в пострадянському просторі відбувається інерційна фаза нонконформного руху, який вже можна означити як «пост-нонконформний». Тобто настанови міфологізму, національного волевиявлення переходять у формат постмодерної плюральності, яку з часів А. Шнітке стали називати «полістилістикою». Феномен «полі» не охоплюється всіма предикатами «пост». Якщо Великий Інший, за В. Бичковим, усувається з ари мистецтвотворення, то це не можна інтерпретувати як тотальну втрату духовності в цілому.

Нонконформізм як «постнонконформізм» існує в різних форматах: інерційної фази змагання за духовні пріоритети, як симулятивний протестний феномен (чорний реп, рок-сцена, панк-сцена та ін.), арт-практики (енвайронмент, перформанс, хеппенінг, бодіарт, ленд-арт), як електронна музика, етноверсії музичної культури, політичний флешмоб з використанням відомих діячів мистецтв та ін. Звичайно, ми не можемо навіть коректно описати всі ці напрями. В наше завдання входить лише прослідкувати феномен плюралізації нонконформного руху 60–80-х рр.

В музиці пострадянських країн діапазон пошуків мімікрує між тоталізацією авангардних інтенцій та ретроархаїзуючими альянсами. Так, М. Лобанова пише про актуалізацію поетикою переходних періодів культуро-

творчості риторики бароко: «Якщо старі поліфоністи відверто демонстрували блискучу контрпунктинічну роботу, всі звукові можливості, що пропонувалась їм величезним складом музичних форм в самому просторі, у котрому вони розміщалися, то сучасні майстри більше зацікавленні чисто сонористичними ефектами. Проте і в тому, і в іншому випадках можна говорити про підвищене уявлення і направлення до тембророзфарбованості, до багатоплановості або розшарування матеріалу гри крупними плямами, розфарбованими мазками» [4, с. 86].

Важливим також стає стиль ретро, історизм. Тобто ситуація полістилістики – це розмаїття напрямків, розмаїття засобів і розмаїття орієнтацій на близьке і далеке оточення простору. Формується нова система художньої комунікації, або своєрідної доповнювальності стильових, жанрових і інших артефактів. Тобто можна зазначити, що полістилістика, еклектика в певній мірі є близькими реаліями, а надсистема як своєрідна надеклектика – це вже новітній етап, який починає розшукувати свої архітипі, більше того маньєристичні конструкції.

Полістилізм є тотально-еклектична реальність, або середовище, в якому можна визначити більш-менш структурні або автентичні осі альянсів і цитувань в комунікативному просторі алеаторики та експресивному багатоголосі сонорики. Втім ми бачимо потреби створення відкритого розчиненого простору, що орієнтований на музичну комунікацію.

Символічна метафорика відсувається, хоча вона є бажаною і потребує свого носія, протагоніста драматизованого середовища. Так, можна стверджувати, що всі ефекти полістилістики поступово переходять в ту надпрограму динамічного, відкритого середовища, яке в музиці характеризує добу «нового бароко» ХХ століття.

А. Шнітке надзвичайно гостро проводить демаркацію між постсучасною композиторською творчістю та класичною: «І тут нам стає зрозумілим весь трагізм музики Стравінського, який витікає з принципової неможливості повторити сьогодні класичну форму, не впадаючи при цьому в абсурд. Найважливіша глибокомисленість і риторична філософічність класичного музичного минулого не можуть відродитися сьогодні в минулих монументальних формах. Можливе лише пародування великих форм або пошуки нових» [7, с. 116].

Почуття трагічного герою доби українського бароко і вже новітнього переходу із небуття тоталітаризму в небуття бездуховності новітньої «прагматики» автохтонного капіталізму гостро відчувається в творчості С. Станковича кінця ХХ століття. Це вже постнонконформістська поетика, що так гостро відбиває історичне тло української історії з її голодомором, Бабиним Яром, Чорнобилем. Всі трагічні нотатції тоталітаризму ніби повернулися наприкінці століття. У 1993 році Станкович пише «Ектенію заупокійну», присвячену голодомору. «Ектенія», «Каддіш-реквієм», «Чорна елегія», «Панахида заупокійна» – це велетневі музичні форми – українські плачі. Це мистецький вибух, відповідь на «плюральність» інтерпретації та бачення української історії протягом століття. Відчувається внутрішнє заперечення постмодерної естетики та поетики, яке відбувалося в надрах українського музичного постнонконформізму.

Висновки. В просторі музичного нонконформізму утворюється інша музична граматики, граматики метатекстів, контекстів різних альянсів, які дають необмежені

можливості для композиційних трансформацій творчості. Важливо, що постмодерніська поетика акумулює майже весь спектр образних засобів, передусім, – це колаж як зіткнення всіх модальностей (вербальних, нотаційних, інструментальних, комунікативних) монтажного тексту, де монтується абсолютно різномодні елементи поетичних засобів. Втім колаж плавно переходить в бриколаж, тобто іронічне використання аплікативного колажного методу, де починає домінувати іронія, навіть абсурд, а художнє мислення переходить в план інтонаційного наслідування, мімесису, сонорики. Колаж як підвищено метафоричний метатекст будується на підставі гри різних сенсів, елементів парадоксальності і завжди тяжіє до гротеску, алогізму, абсурду.

Трансформація звучної матерії у всіх означених контекстах моделюється поетичними засобами (метаболами) як деконструкція, тобто руйнування і інтеграція образних предикацій музичного тексту на межі деструктивних та інтегративних моментів, що стає надзвичайно важливим як визначення свого власного інструментарію compositio. Так, активне включенням дисонансів і активне розшарування музичного простору, який утворює складну і навіть строкату діалогізуючу тканину, стає формальною ознакою постмодерністського музичного тексту. Можна стверджувати, що виникає той ефект, який в постмодерністській культурі визначається як «артефакт».

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Е. Станковича / Е. С. Зинкевич. – Ужгород: Лира, 2002. – 208 с.
3. Кречко М. Думкою окрилені літа / М. Кречко. – Рукопис // Архів Н. М. Кречко. – К. – 10 с.
4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. Композитор, 1990. – 321 с.
5. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М.: Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
6. Холопов Ю. Булез Пьер / Ю. Холопов // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – С.97–99.
7. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнитке // Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: Учеб. Пособие для вузов. – М.: Владос, 2004. – С.146–150.

References

1. Asafev B. V. Muzyikalnaya forma kak protsess / B. V. Asafev. – L.: Muzyka, 1971. – 376 s.
2. Zinkevich E. Simfonicheskie giperboli. O muzike E. Stankovicha / E. S. Zinkevich. – Uzhgorod: Lira, 2002. – 208 s.
3. Krechko M. Dumkoiu okryleni lita / M. Krechko. – Rukopys // Arkhiv N. M. Krechko. – K. – 10 s.
4. Lobanova M. Muzyikalnyi stil i zhanr: istoriya i sovremennost. – M.: Sov. Kompozitor, 1990. – 321 s.
5. Sokolov A. S. Vvedenie v muzyikalnuyu kompozitsiyu XX veka / A. S. Sokolov. – M.: Tsentr VLADOS, 2004. – 231 s.
6. Holopov Yu. Bulez Per / Yu. Holopov // Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-esteticheskaya kultura XX veka / pod red. V. V. Bychkova. – M.: ROSSPEN, 2003. – S.97–99.
7. Shnitke A. Polistilisticheskie tendentsii v sovremennoy muzyke / A. Shnitke // Sokolov A. S. Vvedenie v muzyikalnuyu kompozitsiyu XX veka: Ucheb. Posobie dlya vuzov. – M.: Vlados, 2004. – S.146–150.

Lehenkiy I. Yu., graduate student National Music Academy of Ukraine named be half P. I. Chaykavsky (Ukraine, Kyiv), Y.Legenkiy1949@yandex.ua

Poetics of musical nonconformism are in the Ukrainian culture

Subculture of protest in the west very quickly localized in the sphere of commercial art. Nothing of the kind took place within the framework of the USSR. Nonconformist remained a myth, intellectual, by personality, oriented to independent

stand in the world of individual that on the fear and risk carried out resistance to all in the world – to external pressure, internal motives. 60th or a «Khrushchev thaw» has the name «the second revival», which was the original new stage of proceeding in the Revival shot up in 20–30th. It is possible to mark that in exactly these times extraordinarily powerful motion of consciousness of art was formed. Artists gathered in groups, and also searched the «I» in the context of cultural, transcendental phenomena and national consciousness.

Keywords: culture, subculture, nonconformist, artistic group, personality artist.

Легенький І. Ю., аспірант, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Україна, Київ), Y.Legenkiy1949@yandex.ua

Поэтика музыкального неконформизма в украинской культуре

Субкультура протеста на Западе очень быстро локализовалась в сфере коммерческого искусства. Ничего подобного не произошло в рамках культуры СССР. Неконформизм оставался мифом, интеллигентным, личностным, ориентированным на самостояние в мире отдельной личности, которая на свой страх и риск осуществляла сопротивление всему на свете, – внешнему давлению, внутренним побуждениям. 60-е годы или «хрущевская оттепель» имеет название «второе возрождения», которое было своеобразной новой стадией возобновления Возрождения, расстрелянного в 20–30-е годы. Можно отметить, что в именно эти времена сформировалось чрезвычайно мощное движение конформизма. Художники собирались в группы, а также искали свое «Я» в контексте метакультурных, трансцендентальных явлений и национального самосознания.

Ключевые слова: культура, субкультура, неконформизм, художественная группировка, личность художника.

* * *

УДК 165.722:111.1

Ліпін М. В.,

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософських та соціальних наук, Київський національний торговельно-економічний університет (Україна, Київ), pinli@ukr.net

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ ЯК ОНТОЛОГІЧНА КРАДІЖКА

Одним з найбільш розповсюджених варіантів загальної орієнтації освіти виступає принцип антропоцентризму, згідно якому метою освітньої діяльності постає людина. Але принцип антропоцентризму поставлений сьогодні під сумнів. Історія свідчить, що піднесення у центр будь-яких атрибутів людського не гарантує людині положення самоцілі. На противагу «диктатурі інтелекту», в центр світобудови можуть бути покладені інші людські здібності. Втім, воля, несвідоме, відчуття так само виявляють схильність до «диктатури». Людина опиняється у положенні засобу, основи, на якій стверджується її однобічна здібність. У підсумку подібний однобічний антропоцентризм призводить до дегуманізації всієї людської дійсності. Антропологічно орієнтована освіта передбачає піднесення до статусу мети та центру світобудови усієї повноти людського. Ігноруючи багатоманітність людського буття антропоцентризм обертається своєю протилежністю, а сподівання на звільнення людини – новим поневоленням.

Ключові слова: антропоцентризм, суб'єктивізм, діалогізм, онтологізм, всезагальне.

Сучасна освіта знаходиться на роздоріжжі. Необхідність її реформування за останні роки стала загальноприйнятою, однак до цього часу невизначеними залишаються орієнтири, принципи та ідеали. Одним з найбільш розповсюджених варіантів виступає принцип антропоцентризму, згідно якому метою освітньої діяльності постає людина. Але принцип антропоцентризму поставлений сьогодні під сумнів, стало очевидним, що Просвітництво центром світобудови вважало не стільки людину, скільки один з її атрибутів, а саме її інтелект. «Диктатура» останнього спричинила безліч трагічних подій. Внаслідок чого, на противагу «диктатурі інтелекту», в центр світобудови поклалися інші людські здібності. Втім, воля, несвідоме, відчуття виявилися так само схильні до «диктатури», як і однобічний інтелект. Історія свідчить, що піднесення у центр будь-яких атрибутів людського ще не гарантує людині положення самоцілі.