crime. This belief also explains why in all Shakespearean plays – again, most noticeably in "King Lear" – there is an obligatory explanation in the finale. All the characters must tell their story and their confessions should be taken as forming the part of one general story. Shakespeare shows that the truth must be known and upheld, whatever the cost. Only thus the normal personal, social and cosmic life can continue. It doesn't mean that all the plays are what was in the Soviet tradition called the "optimistical tragedies". Sometimes the losses are too great and the future is dubious. But it is the revealing of the human and cosmic truth that makes any future possible. In "King Lear" we also see the non-Aristotelian formula of catharsis, that sums up all the meaning of the suffering and losses: a person must learn compassion to restore or compensate what was destroyed in the blind egotistical strife.

All these deeper senses of the plays, revealed by means of applying the principles of culturological hermeneutics, reflect the vestiges of the ancient belief in the human responsibility for the general state of the world. Such ideas, discarded by the Modern European Rationalism, are re-actualized in our times of the global ecological crisis, that demands a new level of awareness and new struggle with the human selfishness on all the levels: personal, social and universal. Taking into consideration these hidden meaning allows us deeper understanding of the Shakespearean tragedy. It can have both theoretical and practical importance, the latter being connected with the outlook-forming role of art. In the post-soviet theatres there is a tendency to turn the tragedies into the absurdist plays. It is an easy way for a director. But now it is more important to show that something can be, and must be done.

Keywords: artistic interpretation, Cosmos, culturological hermeneutics, mythopoeia, W. Shakespeare, Wasteland.

УДК 18:7.01

Стоян Світлана Петрівна
кандидат філософських наук, доцент

ФР. ШЛЕГЕЛЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ СИМВОЛІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті автор досліджує культурологічний аспект символізму в образотворчому мистецтві крізь призму концепції Фр. Шлегеля, який розглядає це поняття в контексті зіставлення античної та сучасної для його часу культури. Аналізується запропонований автором синтезований погляд на всі види мистецтв, а також актуальні питання національної ідентичності образотворчого мистецтва різних країн Європи.

Ключові слова: *символ, символізм, алегорія, класичне, романтичне, національне, сюжет, традиція.*

Актуальність теми дослідження полягає у з'ясуванні ключових особливостей визначення поняття "символізм" в образотворчому мистецтві у концепції Фр. Шлегеля в контексті визначення його культурологічного значення з позицій сучасних досліджень.

Ступінь наукового опрацювання проблеми: розробкою та аналізом поняття "символізм" у контексті концепції Фр. Шлегеля займались С. С. Аверинцев, В. В. Бичков, М. О. Ліфшиц, О. Ф. Лосєв, С. Г Сичьова, Ю. Н. Попов та інші.

Мета статті – крізь призму критичного аналізу дослідити основні ідеї Фр. Шлегеля щодо поняття символізм в образотворчому мистецтві, викладені в його працях різних періодів.

Фрідріх Шлегель один із лідерів йенських романтиків – у своїх естетико-культурологічних розмірковуваннях, принципово побудованих за принципом фрагментарності, що позиціонувало прагнення мислителя до максимального відходу від шаблонних штучних систематизацій, виходив із пануючого на той час піднесення античної культури й співставлення її із культурою сучасною (ця позиція зазнала суттєвої трансформації у пізній період його творчості, позначений захопленням східною культурою). Відзначаючи наявність впливу ідей Вінкельмана, дослідник Ю. Н. Попов виділяє таку характеристику античної і сучасної культурної традиції, присутню в концепції Шлегеля: ""природна" й "цільна" антична культура представляє собою вільний і гармонійний розвиток усіх природних здібностей людини ("сукупного прагнення", за Ф. Шлегелем), "штучна" й однобічна сучасна культура визначається пануванням "розуму" й "спрямовуючих понять"" [2, 11].

Ці міркування співзвучні думкам переважної більшості його сучасників – Гегеля, Шеллінга, Гете та інших, хто вбачав в античній культурі неперевершений ідеал, що в сучасності піддається псуванню й виродженню. Шлегель, на відміну від радикальних тверджень Гете, який вважає, що "класичне – це здорове, романтичне хворе" [1, 427], не вдається до радикального засудження сучасного, романтичного, а вбачає у ньому, на відміну від взірцевої канонічності класичних античних зразків, що перебувають у завершеній статичності та посідають місце певних ідеалів, джерело подальшого потенційного історичного розвитку культури, що в результаті революційних естетичних перетворень повинно подолати існуючі недоліки сучасності й, у поєднанні із класичними ідеалами, вийти на новий прогресивний рівень культури. Невипадково у своїх нарисах "Опис картин із Парижу та Нідерландів" він зазначає, що "культура у кожній своїй частині може примикати тільки до вже створеного" [4, 238], підкреслюючи у такий спосіб незворотність взаємозв'язку та взаємозумовленості різних культурно-історичних періодів розвитку людства.

© Стоян С. П., 2014

При цьому становлення та розвиток як культури в цілому, так і філософії зокрема розгортається між опозиціями ідеального і реального, які використовуються також Шеллінгом у "Філософії мистецтва", що співвідносяться у Шлегеля з розумом та універсумом. "Універсум – це безкінечний організм, що знаходиться у безперервному становленні, його невичерпна динаміка виявляється у численних індивідуальних формах – символах універсуму" [2, 22]. У всезагальному розвитку і становленні світу, його пізнання людиною постає у невіддільній єдності із сферою творчості, яку представляє так звана продуктивна уява, лише за допомогою якої можливе пізнання всесвіту, що відкриває себе не у вигляді фіксованих, розумових понять, а у "натяках і передчуттях – в художніх образа-символах і у "вищих першопоняттях" – ідеях-символах. Історія свідомості – це історія уяви, "поетичного розуму", що створює символи" [2, 22]. Отже, подібно до ідей Шеллінга, що стверджує про виявлення первообразів, ідей – божественного – у символічних образах мистецтва, завдяки чому відбувається "еманація абсолютного" [3, 70], Шлегель визначає символічну природу мистецтва, яка складається із ідей-символів, завдяки яким людина відкриває для себе прихований зміст цього світу. Але місце абсолюту, божественного у філософа (на ранніх етапах його творчості), в дусі романтичного пантеїзму, займає природа, що постає основним джерелом позасвідомого творчого процесу, в якому весь світ є поемою, поетичним твором позасвідомого характеру, що виявляється людям завдяки художникам, які у своїй свідомій творчості відображають символи універсуму.

Приділяючи основну увагу у своїх працях дослідженню літературно-поетичної творчості, Шлегель також звертається й до аналізу образотворчого мистецтва, яке розглядає у нерозривній єдності з усіма іншими сферами мистецької діяльності. "Взаємозв'язок та єдність мистецтв – характерна риса естетики романтизму: поняття поетичного, пластичного, живописного, музичного, архітектонічного і т.п. не обмежується будь-яким окремим мистецтвом, а представляють собою універсальні принципи художнього втілення. (…) Кожне окреме мистецтво – це тільки специфічний прояв єдиного універсального мистецтва" [2, 20]. При цьому поезії відводиться роль так званої універсальної всезагальності, притаманній будь-якому іншому мистецтву, у тому числі й образотворчому, що повинно за своєю внутрішньою сутністю бути поетичним. На думку Шлегеля, живопис, окрім своєї механічної (тобто технологічної складової), повинен містити в собі дух і букву, тобто – поезію. "Художник повинен бути поетом, але поетом не у словах, а у фарбах" [4, 244]. Подібний універсалізм і висування поезії – поетичного принципу побудови мистецького твору на перший план по відношенню до інших видів мистецтв, практично повністю співзвучний ідеям Шеллінга, які він висловлює у своїй "Філософії мистецтва", відверто віддаючи перевагу словесній формі по відношенню до образотворчої, вважаючи її ідеальним виявом у світі мистецтв. Шеллінг також зазначає, що "поезію можна розглядати як сутність будь-якого мистецтва, приблизно так само, як у душі можна розгледіти сутність тіла" [3, 337], вважаючи, що саме через мову божественне знання стало проявленим у цьому світі у символічній формі.

Але за єдності щодо визнання універсального значення поетичної форми, Шлегель і Шеллінг розходяться у визначенні взаємовідносин між філософією і мистецтвом. Для Шеллінга, "окрім філософії та інакше, ніж через філософію, про мистецтво взагалі нічого неможливо знати абсолютним чином" [3, 52], на відміну від Шлегеля, для якого філософія повністю підкорюється поетичній творчості й розглядається лише як її знаряддя і навіть поглинається, заміщується поезією, виходячи на рівень завершеного ідеалізму.

Звертаючись до аналізу живописних творів, Шлегель позиціонує себе прихильником "старого живопису" [4, 227], вважаючи останніми справжніми живописцями Тиціана, Кореджо, Андреа дель Сарто, Джуліо Романо та інших, що у подальшому стає поштовхом до формування нових віянь в образотворчому мистецтві, спрямованих до повернення живопису втраченої справжності й первинної чистоти, й призводить врешті-решт до виникнення братерства "Назарейців" та "Прерафаелітів", стрижневими принципами яких стає повернення до ідеалів мистецтва дорафаелівського періоду.

Розглядаючи твори Корреджо, Шлегель вважає образи його картин алегоричними, але, при цьому, ця алегорія, на його думку, не є звичайною, оскільки розкриває вічну колізію взаємовідносин двох протилежностей добра і зла, й тому тяжіє до переведення цих образів у символи. У вигляді прикладу наводиться сюжет картини "Ніч", в якій подібна алегорія, що тяжіє до символізму, постає у протиставленні божественного світла новонародженого Христа та безпросвітної темряви нічної атмосфери, яка зображена на полотні й асоціюється із гріховністю й мороком земного світу. Окрім алегоризму, Шлегель відзначає також "музичність" живописної манери Корреджо.

Звертаючись до аналізу портретного жанру, філософ приходить до своєрідного розуміння символічного, зазначаючи, що "Рафаель і Леонардо – дали приклад абсолютно іншого роду портрету, який я назвав би символічним, ані у Гольбейна, ані в Тиціана немає навіть і натяку на нього" [4, 232]. Що ж робить портрети саме цих художників символічними? На думку Шлегеля, в них переданий не просто зовнішній вигляд людини, а її внутрішня сутність, дух, що стає символічно проявленим в обличчі, яскравим прикладом чого може служити "Мона Ліза" Леонардо, а також геніальні портрети Рафаеля. "Подібний символічний портрет, як я стверджую, абсолютно випадає із жанру як такого, разом із цим пейзажним оточенням у цьому більш високому значенні його можна було б перенести до більш крупної або, як зазвичай її називають, історичної картини" [4, 233].

Практично в унісон Шеллінгу, який вважає, що "безумовно символічний живопис може взагалі називатися історичним, оскільки символічне, означаючи інше, одночасно є саме собою і тому має у собі незалежне від ідеї історичне існування" [3, 272-273], Шлегель також відносить до категорії символічного саме історичний живопис, зазначаючи, що взагалі не існує інших жанрів, окрім історичного. Пейзаж, натюрморт й, навіть, портрет він не розглядає у вигляді самостійних жанрів, вважаючи їх лише другорядними складовими загальноісторичного цілого, в якому пейзаж буде виступати фоном, що підкреслює символічну значущість картини, а натюрморти, зображення квітів та рослин взагалі будуть грати найменшу роль, виступаючи декором і прикрасою до загального сюжету. Навіть портрет у Шлегеля постає лише необхідною частиною повної картини, яка без персонажів, без облич, втрачала б своє змістовне наповнення. Отже, на його думку, "не існує жанрів живопису, окрім єдиної повної картини, що зазвичай називають історичною; доречніше було б взагалі не давати їй особливого визначення або називати символічною картиною" [4, 242].

На його глибоке переконання, художник, який у повній мірі усвідомив своє покликання, ставить собі за мету символічне розкриття у своїх творах таємниці божественних смислів, завдяки чому все інше стає другорядним і службовим. У такий спосіб істинний митець народжує "твори абсолютно нового типу, ієрогліфи, справжні символи, у більшій мірі, однак, довільно створені із природних почуттів і переконань або передчуттів, аніж спираючись на традиції минулого. Ієрогліфом, божественним символом повинна бути кожна справжня картина, питання полягає лише в тому, чи повинен художник сам створювати свою алегорію або долучатися до старих символів, що дані й освячені традицією" [4, 257]. Необхідно зазначити, що Шлегель ще у більшій мірі, аніж Шеллінг, використовує поняття "символ" і "алегорія" без їх чіткого розрізнення, а іноді у повній синонімічності. Як слушно зауважує Ю. Н. Попов, у статті, присвяченій Лессінгу, що була написана у 1801 році, Шлегель намагається дати визначення "символічній формі", що постає у вигляді безкінечного цілого, осягнення якого може здійснюватися лише алегоричним або символічним чином, що свідчить про їх суцільну тотожність. По суті, увесь природний світ постає для Шлегеля символами безкінечного – рослини, тварини, мінерали – "це тільки "літери", якими пише "дух"" [2, 24].

Замислюючись над найбільш доречним шляхом, який має обрати справжній митець у прагненні створювати вічні символічно-ієрогліфічні твори, Шлегель практично повністю схиляється до послідовного наслідування традиції, що, насправді, не означає повного копіювання прийомів старих майстрів, а є внутрішнім переосмисленням й новим втіленням перевірених часом, вічних сюжетів, які вміщують у собі потенційну можливість для безперервного розгортання у нових формах творчості. Він із великим сумом зазначає, що "дурний геній художників цього часу віддалився від кола ідей і сюжетів старих художників" [4, 238]. Саме у цій безперервності, вічному зверненні до минулого, його переосмисленні, й повинен полягати природний процес розвитку культури. На його думку, християнські сюжети є вічними за своїм внутрішнім потенціалом й не можуть бути вичерпані численними зверненнями до них старих майстрів, що значною кількістю інакових традиційних зображень доводять безмежне коло інтерпретацій, що закладені у цих божественних історіях, які можуть і надалі слугувати універсальним матеріалом для живописних образів і ставати справжнім дороговказом молодим художниками у їх творчих пошуках. Йдучи слідом за Рафаелем та Леонардо, нові митці у такий спосіб наслідували б дух великих майстрів, завдяки чому теперішнє й минуле мистецтво могло б об'єднатися й утворити єдине й неподільне ціле, забезпечуючи у таким спосіб безперервність культурної традиції.

Але, на жаль, Шлегель із сумом визначає стан сучасного для нього мистецтва як сумний, оскільки художники хаотично й невпевнено шукають нових сюжетів, хапаючись за щось мізерне й незначуще, що немає будь-якого відношення до його божественно-символічного призначення, завдяки чому унеможливлюється будь-які спроби звернення до універсальних образів та їх символічної візуалізації у живописі. Адже, на його думку, "мета живопису – не привабливість і краса, але смисл, символічне розкриття безкінечного. Істинний символ – це злиття ідеї та життя у творі" [2, 24-25]. При цьому, на відміну від Шеллінга, який найвищим символічним змістом серед образотворчих видів мистецтв наділяє пластику, Шлегель віддає перевагу саме живопису, який стає для нього справжньою візуалізацією символіки духу [2, 25]. Пластика, на його думку, здатна передавати у своїй об'ємній досконалості лише необмежені можливості природи, не виходячи при цьому на вершини духовних символічних узагальнень.

Важливим моментом у міркуваннях Шлегеля постає його звернення до національних коренів культури і мистецтва, де він відзначає неймовірну самобутність представників іспанської школи живопису, образи яких вирізняються саме національним колоритом і характерно іспанськими обличчями, а також сентиментальністю, тугою та схильністю до релігійних сюжетів, прикладом чого можуть слугувати картини Веласкеса та Мурільо. У переважній більшості персонажів робіт Леонардо і Рафаеля він також бачить, насамперед, італійців, які суттєвим чином відрізняються від національної самобутності облич німців, яких зображував Дюрер. На глибоке переконання Шлегеля, "живопис повинен бути абсолютно індивідуальним, а, значить, і національним" [4, 240]. Так він звертає увагу на національну різноманітність європейської культури, що складається із чисельної кількості своєрідних, неповторних й індивідуально забарвлених культур, серед яких, як справжній німець, він все ж таки віддає перевагу німецькій культурі й німецькому живопису, що базується на традиціях старонімецької школи, завдяки

якій молоді художники в змозі долучитися до істинного мистецтва та його ієрогліфічного початку. Філософ вважає, що "старонімецький живопис не тільки точніший й ґрунтовніший з механічного боку виконання, ніж більша частина італійського, але й довше зберігав вірність древнім, чудесним і глибокомисленним християнсько-католицьким символам, містить їх у набагато більшій мірі, аніж італійський живопис, що замість цього почасти шукав притулку в суто іудейських розкішних сюжетах Ветхого заповіту або ж ухилявся почасти у сферу грецького міфу" [4, 258].

У своїх більш пізніх розмірковуваннях Шлегель намагається провести паралелі між антропологічними особливостями будови людини й різними сферами мистецтва, порівнюючи скульптуру й архітектуру із вимірами тілесного, музику – із простором душевного, а живопис зі сферою духу. При цьому, по-суті, як і в Шеллінга, найвищу сходинку в цій ієрархії займає поезія, яка є ""всезагальним символічним мистецтвом", що охоплює у собі усі інші. Естетика називається Ф. Шлегелем "символікою", але розуміння символізму суттєво змінюється по відношенню до йєнсько-берлінського періоду: людина вже виступає не як символ "природи", "універсуму", "безкінечного", але як "образ божества". Заперечуючи символи як довільно-умовні знаки (алегоричні "натяки" на безкінечне), Ф. Шлегель бачить у символі одночасно "знак і дещо справжньо дійсне", вимагає, щоб символи були зрозумілі самі собою, на противагу символіці, що йде зверху донизу, відстоює символіку, що сходить від одиничного, конкретного прояву до "символічної краси" " [2, 33-34].

Відтак, на думку Попова, уявлення Шлегеля про символ поступово відходять від романтичної традиції й набувають певної спорідненості з концепціями Зольгера та Гете.

Підсумовуючи викладене, треба зазначити, що у своїх творах Ф. Шлегель наголошує на необхідності нерозривного зв'язку між різними культурно-історичними періодами, що передбачає слідування традиції, а також визначає символічну сутність мистецтва, яка складається з ідей-символів, завдяки яким унаочнюється прихований зміст світу. Філософ наголошує, що символічний живопис – це історичний живопис, хоча деякі види портретного жанру він також відносить до символічних. Місію справжнього, істинного художника Шлегель вбачає у створенні символічних творів – ієрогліфів, що виводять нас на осягнення прихованої сутності речей.

Література

1. Гете И. В. Максимы и рефлексии / И. В. Гете // Собрание сочинений в 10 томах. Т.10. Об искусстве и литературе; пер. с нем.; под общ. ред. А. Анкиста и Н. Вильмонта. – М.: Художественная литература, 1980. – 510 с.

2. Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Н. Попов // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т.1 – М.: Искусство, 1983. – С.7-40.

3. Шеллинг В. Ф. Философия искусства / В. Ф. Шеллинг. – М.: Издательство социально-экономической литературы "Мысль", 1965. – 496 с.

4. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т.2 / Фр. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.

5. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т.1 / Фр. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.

References

1. Gete I. V. Maksimy i refleksii / I. V. Gete // Sobranie sochineniy v 10 tomakh. T.10. Ob iskusstve i literature; per. s nem.; pod obshch. red. A. Ankista i N. Vil'monta. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1980. – 510 s.

2. Popov Yu. N. Filosofsko-esteticheskie vozzreniya Fridrikha Shlegelya / Yu. N. Popov // Shlegel' Fr. Estetika. Filosofiya. Kritika. V 2 t. T.1 – M.: Iskusstvo, 1983. – S.7-40.

3. Shelling V. F. Filosofiya iskusstva / V. F. Shelling. – M.: Izdatel'stvo sotsial'no-ekonomicheskoy literatury "Mysl'", 1965. – 496 s.

4. Shlegel' Fr. Estetika. Filosofiya. Kritika. V 2 t. T.2 / Fr. Shlegel'. – M.: Iskusstvo, 1983. – 448 s.

5. Shlegel' Fr. Estetika. Filosofiya. Kritika. V 2 t. T.1 / Fr. Shlegel'. – M.: Iskusstvo, 1983. – 479 s.

Стоян С.П.

Фр. Шлегель: культурологический аспект символизма в изобразительном искусстве

В статье автор исследует культурологический аспект символизма в изобразительном искусстве сквозь призму концепции Фр. Шлегеля, который рассматривает эти понятия в контексте сопоставления античной и современной для его времени культуры. Анализируется предложенный автором синтезированный взгляд на все виды искусства, а также актуальные вопросы национальной идентичности изобразительного искусства разных стран Европы.

Ключевые слова: символ, символизм, аллегория, классическое, романтическое, национальное, сюжет, традиция.

Stoian S.

Fr. Schlegel: cultural aspect of symbolism in the visual arts

Actuality of consideration consists in finding main characteristic of determination idea "symbolism" in the fine art in conception of Fr. Shlegelya in the context of determination his cultural sence from positions of modern researches.

Stage of scientific study of the problem: working and analysis of idea "symbolism" in the context of conception of Fr. Shlegelya enganged S. S. Averincev, V. V. Bichkov, M. Lifshic, O. F. Losev, S. Sicheva, Y. Popov and others.

Purpose of the article: through the prism of critical analysis explore the basic ideas of Fr. Shlegelya regarding the concept of symbolism in a fine art, which expounded in his labours from different periods.

Frederic Shlegel is one of the leaders Jena's romantics – in his aesthetically cultural reasonings, which are on fundamentally based on the principle of fragmentation, went out from the dominating time of the ancient culture's rise and comparing it with modern culture. Shlegel, in contradistinction to radical statements of Goethe, who believes that "classic – a healthy, romantic sick" [1, 427], doesn't resort to radical conviction of modern, romantic, and sees in it the potential source of futher historical development of culture. Not coincidentally in his essays "Description pictures from Paris and Netherlands" he marks that "culture in each her part can only join the part, which has already created" [4, 238], thus underlining irreversibility of interconnection and interconditionality of different cultural and historical periods of human development.

At the same time formation and development of culture in general and philosophy, in particular, is unfolding between the ideal and the real oppositions, which are also used by Schelling in "Philosophy of art", that are correlated in Schlegel with mind and universum. Like the ideas of Shelling, who argues about detection prototype, ideas – divine – in symbolic images of art [3, 70], Schlegel determines the symbolic nature of art, which consists of ideas-symbols by which the human discovers the hidden contents of this world.

Giving main attention in the labours to research literary-poetic works, Schlegel also applies to the analysis of fine art, which examines in indissoluble unity with all other spheres of artistic activity. Thus poetry plays the role of the so-called universal universality, inherent in any other art, including fine arts, which should in its inner essence be poetic. In opinion of Schlegel, painting must contain the spirit and the letter, that – poetry. "The artist must be a poet, but a poet not in words, but in paints" [4, 244].

Turning to the analysis of painting works, Schlegel presents himself as a supporter of the "old painting", considers the last real painters Titian, Corregio, Andrea del Sarto, Giulio Romano and others. In futher it becomes the impetus for the formation of the new trends in fine art, directed to return the lost authenticity and primary cleanliness in painting, and leads to the brotherhood of "Nazareyci" and "Pre-Raphaelite", which rod principles are a return to the ideals of art period before Raphael.

Turning to the analysis of portrait genre, philosopher comes to the kind of symbolic understanding, marking that "Raphael and Leonardo – gave axample of a comletely another kind of portrait, which I would call a symbolic" [4, 232]. In the opinion of Schlegel, they transferred not just an appearance of a person, they transferred its inner essence, the spirit, which becomes manifested symbollicaly in the face. Schlegel also classifies exactly historical painting to the category of symbolic, marking that there is no other genres except historical, except for historical. In his deep persuasion, an artist who fully realized calling, aims symbolic disclose the secrets of divine meanings in their writtings, so everything else becomes secondary and auxiliary.

Schlegel's appeal to the national roots of culture and art is presented as an important point in his considerations. In the deep conviction of philosopher, "painting must be absolutely individual, and, therefore, the national" [4, 240]. Thus he pays attantion to national variety of European culture, which consists of the large number of original, unique and individually painted cultures.

Keywords: symbol, symbolism, allegory, classical, romantic, national, story, tradition.