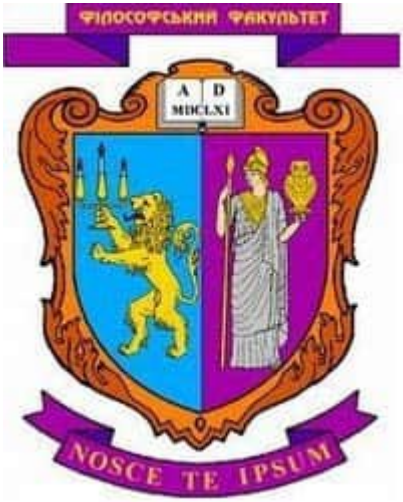
Львівський національний університет імені Івана Франка
Філософський факультет
Кафедра теорії та історії культури



ГІЛЕЯ:

філософія постмодерної доби

Студентський культурологічний часопис

Число 7

Львів - 2015

Гілея: філософія постмодерної доби. Студентський культурологічний часопис. Число 7. – Львів: Малий видавничий центр філософського факультету ЛНУ імені Івана Франка, 2015. – 68 с.

Редакційна колегія: *доц. Рижак Л.В., доц. Сінькевич О.Б., доц. Дарморіз О.В., доц. Ліщинська О.І., ас. Кохановська М.Г., ас. Галуйко Р.М., асп. Барановська У.П., студ. Микитенко І.С.*

Науковий редактор: Дарморіз О.В.

Літературний редактор*: Галуйко Р.М.*

Макетування, комп'ютерне верстання: Яртись А.А.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2015

ЗМІСТ

Статті

Микитенко І. Вплив художньої культури Європи на мистецтво Японії 4 – 20
Завада О. Антиутопія як пересторога для майбутнього 21 – 31
Ткачук Б. Пошук та обгрунтування джерел моральності в сучасній етиці 32 – 41
Батіг І. Митрополит Андрей Шептицький у боротьбі за культурне відродження України 42 – 44
Микитенко І. Японські мотиви у творчості В. Ван Гога 45 – 52
Мартинюк А. Концепт взаємовідносин держави та людини за вченням Конфуція 53 – 60

Есеїстика

Ткачук Б. Соціальні мережі – проблема втечі від свободи за Еріхом Фромом 61 – 62

Поезія

Мартинюк А. Вірш 63
Петровська Н. Вірші 64 – 68

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2015

ВПЛИВ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ЄВРОПИ НА МИСТЕЦТВО ЯПОНІЇ

Ірина Микитенко

Мистецтво є найяскравішим засобом відображення дійсності. Саме у мистецьких витворах знаходять свою репрезентацію усі процеси, які відбуваються в соціальному, культурному та духовному житті суспільства. Своє відображення у мистецтві віднайшов і феномен діалогу європейської та японської культур. Відтак пропонується звернутися до художньої культури Японії, щоб розкрити результати тривалого міжкультурного діалогу вищевказаних країн.

Зауважимо, що відображення діалогу японської та європейської культури, на прикладі мистецтва має декілька форм вираження. Насамперед, це безпосереднє фіксування історичних подій та фактів у витворах мистецтва. Другою формою відображення, слугує наслідування основ європейського мистецтва. Третьою формою є використання унікальної спадщини європейських митців-японістів к. XIX – поч. XX ст. при створенні сучасних картин.

Відтак для подальшого розгляду теми, слід розпочати із XVI ст., коли японцям вперше відкриваються досягнення європейської культури. Усі події, що відбувалися в цей період, знаходили відгук у японських митців, тому вони фіксували кожне нове явище, яке могло стосуватися появи європейських елементів у культурі Японії.

Варто зауважити, що перший період відкриття Японії, характеризується інтенсивним спілкуванням місцевого населення із торговцями з Голландії та місіонерами-єзуїтами.

Католицькі місіонери здійснили значний внесок у розвиток японської художньої культури, завдяки відкриттю у Нагасакі в XVI ст. типографії. Саме з цією типографією, був пов'язаний випуск перших гравюр у Японії. Це були зображення, що містили у собі, перш за все, релігійний зміст [5]. Різноманітні гравюри використовувалися для розповсюдження інформації та популяризації християнського віровчення.

Також із метою продукування релігійних зображень, єзуїти відкрили художню школу, що діяла при семінарії та спеціальну мистецьку студію у Нагасакі, обидві очолював європейський митець, іконописець – Джованні Нікколо. У цій школі копіювалися картини, змістовне наповнення яких, прославляло Європу та католицьку віру. З метою ознайомлення японців із основами католицької віри, створювалися зображення Ісуса Христа, Мадонни, а також численних

святих. Вважається, що перше копіювання європейських ікон ознаменувало й перші зародки школи японо-європейського живопису. Окрім цього у майстерні Джованні Нікколо, створювалися й картини – «Звичаї та вподобання Заходу», на яких зображувалися європейські міста, відомі та знатні лицарі, прославлялися їхні діяння, розкривалися особливості європейського вбрання та культурна специфіка тощо (Див. рис. 1).

Рис 1 Картина-ширма «Звичаї та вподобання європейців»

Європейські вчителі-митці, що викладали основи релігійного живопису у цих школах, відзначали, що японці надзвичайно швидко вчилися європейському живопису олією та темперою, а також гравіюванню на міді. Подекуди копії було неможливо відрізнити від оригіналів. Це породило значну кількість ікон та зображень на релігійну тематику, різноманітних гравюр на міді. Прикладів даного феномену практично не залишилося, тому що в зв'язку із забороною

християнства, більшість релігійних картин було знищено, оскільки зберігання їх суворо каралося та переслідувалося [5].

Проте, залишилося чимало творів світських. Світські твори, як стверджує дослідниця Н. Ніколаєва, в той час, поділялися на кілька типів: зображення західних міст; зображення озброєних вершників; зображення вподобань та звичаїв західних країн. Усі вони були написані на ширмах, що ріднило їх із національним мистецтвом [5]. Ці картини продукувалися з метою чисто практичною, пізнавальною. Це є свідченням того, що митці у творах прагнули якомога краще розповісти про новоприбулих іноземців, описати найменші деталі. Вони зображали сцену прибуття іноземного корабля, сам корабель, докладно описуючи їх дивовижне облаштування, також зображали новоприбулих, змальовуючи їх вбрання, зачіски, вирази обличчя, показували слуг, які слідували за своїми господарями, та окрім цього відображали товари та подарунки, які привозили для японських правителів (*Див. рис. 2*).

Рис. 2 Невідомий автор. Картина-ширма із зображенням португальців XVI ст. Деталь.

Часто зустрічаються зображення, які свідчать про захоплення

японців географією та навігацією. Серед таких, ширми із зображеннями мап світу, створеними та привезеними європейцями (*Див. рис. 3*) [2].

Рис. 3 Автор невідомий. Картина-ширма із зображенням мапи світу п. XVII. Деталь.

Незважаючи на довгий період ізоляції Японії від впливів іноземних культур, західні впливи продовжували проникати у японську культуру та мистецтво, головним чином завдяки торгівцям із Голландії. Крім цього, незважаючи на те, що християнські гравюри знищувалися, дещо все ж залишалося, наприклад, вищезгадані твори, які містили світські мотиви. Тому японці мали можливість надалі ознайомлюватися із цим мистецтвом та поступово розвивати його на японському ґрунті, доповнюючи специфікою національної художньої культури та світобачення, що в подальшому сприяло витворенню феномену кольорової гравюри на дереві – укійо-е [4].

Слід зауважити, що впродовж тривалого часу, японськими художниками здійснювалося чимало спроб осучаснити образний стрій національного середньовічного живопису. Серед таких, слід виокремити Маруяма Окіо, який у своїх пейзажах прагнув еклектично поєднати принципи європейського живопису і японського мистецтва, застосовуючи лінійну перспективу та об'ємне моделювання картинної

площини [1, с. 55]. Також на межі XVII – XVIII ст. нові декоративні та жанрові відтінки набувають і витвори, виконані в традиції монохромного живопису тушшю.

Тривале вивчення західного мистецтва, в основному за голландськими зразками, призвело до появи у XVIII ст. ряду митців-пропагандистів європейського мистецтва, яке вони цінували більше з практичної точки зору. Відтак у Японії є три визначних постаті, даного напряму – Сіба Кокан, Аодо Дедзен, Ясуда Райшу. Усі ці митці створювали картини в європейському стилі. В основному, твори писалися олійними фарбами, використовуючи лінійну перспективу та світлотіньове моделювання.

Сіба Кокан (1738-1818 рр.) – найбільш відомий митець у західному стилі, а також вчений голландознавець писав: «Західний живопис прагне з'ясувати значення усього на світі…Японський та китайський живопис – це іграшка, що немає практичного застосування. Що стосується законів західного живопису, то, застосовуючи густі та світлі кольори, художники зображають світло й тінь, вигнуте та увігнуте, далеке та близьке, глибоке та мілке. Він наслідує істинний вигляд, його застосування те саме, що й застосування письмових знаків, хоча знаками описують, однак форму можливо зобразити лише рисунком, інакше вона залишиться незрозумілою. От чому в книгах цих країн, так багато пояснюється рисунками та кресленнями» [3, с. 15].

Живописець, засвоюючи основи європейського живопису, застосовував їх на практиці. Він демонстрував свій унікальний шлях осягнення нового типу мистецтва, створюючи картини, в яких зображав європейські локації, малював персонажів, в позах властивих для живопису Заходу. Та через притаманний для нього східний тип вираження експресії, при відображені на картинній площині, постатей людей, обрисів та фігур дерев, зображенні сцен, проявляється феномен поєднання традицій Заходу та Сходу (Див. рис. 4) [9].

Вивчаючи мистецтво Європи та практикуючи, Сіба Кокан говорив: «Якщо розібратися в основах живопису Заходу, виявляється, і дивитися на їх картини не так просто. Є правила їх розгляду. Можливо, тому там всі картини вішають на стіни…На картині є лінія, де сходяться земля і небо, вона повинна знаходитися якраз в центрі зору, а дивляться, відступив на п'ять-шість сяку. Таким чином, добре розрізняється перспектива, передній та задній плани» [3, с. 31].

Рис. 4 Сіба Кокан «Європейські ландшафти з фігурами»

У XIX ст. першою ознакою появи у мистецтві нових віянь, став вихід на перший план пейзажної гравюри укійо-е. Як зазначає дослідник В. Дашкевич, роботи перших майстрів укійо-е показують, що їх автори прагнули до конкретного відображення природи як місця життя людини. Появі нового аспекту передачі життя природи в гравюрі укійо-е сприяла атмосфера раціоналістичного та наукового підходу до світу, а також ряду нових явищ в мистецтві та ксилографії XVIII ст. [3, с. 31]. Ілюстрацією цього є творчість Андо Хіросіге (1797 – 1858 рр.). У його серії «Види Східної столиці», всі десять листків характеризуються наявністю композиційних прийомів та кольорового вирішення

характерного для європейського мистецтва (Див. рис. 5). Для всіх притаманна лінія горизонту, що проходила посередині листа, або трохи вище чи нижче середини, відділяючи гладь води ріки чи заливу від неба. Ці аспекти вважаються схожими із порівняно високою точкою зору, яка дозволяє охопити поглядом далекі простори, бачити розгорнуту панораму. Такої передачі простору японці навчилися у голландських пейзажистів ще у XVIII ст. [3, с. 31].

Рис. 5 Андо Хіросіге "Ті, що прогулюються біля вишневого дерева "Із серії "Види східної столиці"

Кінець XIX ст. означився появою талановитих митців, які повністю присвятили свою творчість європейському живопису. Оскільки це була ера наслідування європейських традицій, з метою досягнення якомога швидшого розвитку в усіх царинах культури, зауважимо, що основам західної художньої культури японці навчалися вже безпосередньо у спеціальних мистецьких школах, де викладали іноземці. Також чимало зарубіжних студентів приїжджало до Японії, що сприяло розширенню та обміну культурними надбаннями. Японські студенти мали й нагоду поїхати на навчання закордон, що відкривало можливості для ознайомлення із мистецтвом Європи безпосередньо на європейському ґрунті.

Представником даного періоду у мистецтві Японії є Такахаші Юічі (1828-1894 рр.). Цей митець був палким прихильником мистецтва західної школи. Він не лише створював картини у європейському стилі, але й відкрив свою школу, щоб навчати японців західній манері живопису. Особливістю творчості митця є те, що він, послуговуючись національною тематикою, створює витвори згідно канонів європейського малярства. Для прикладу варто навести картину митця «Ойран (Велика куртизанка)», під час написання якої, художник послуговувався олійними фарбами, застосував основи композиції та лінійної перспективи відповідно до європейських традицій зображення дійсності (Див. рис. 6). Окрім цього, митець використовує світло-тіньове

Рис. 6 Такахаші Юічі «Ойран (Велика куртизанка)»

моделювання у картині, що надає барвам виняткового звучання і підкреслює красу обрисів та ліній. Зауважимо, що Такахаші Юічі виводить людину в центр зображуваного простору, розташовуючи куртизанку у позиції 3\4, характерній для європейської мистецької

традиції [7, с. 1078].

Окрім цього, Такахаші Юічі послуговувався традиціями зображення натюрмортів, про що свідчить його твір з однойменною назвою «Натюрморт» (*Див. рис. 7*). На картинній площині можливо побачити притаманне класичним натюрмортам розташування предметів, відзначається глибоке розуміння митцем композиційних основ, також слід звернути увагу на кольорове вирішення картини, де завдяки кольору простір поділений на чіткі площини виділено світло, тінь, відображено напівтони. За допомогою червоної барви усі зображувані предмети, об'єднуються в один умовний трикутник, завдяки чому зображення не розпадається і не викликає відчуття дисонансу. Слід зауважити, що при використанні європейської техніки, митець зображає елементи притаманні виключно японській традиції, що свідчить про можливість гармонійного поєднання двох докорінно відмінних мистецьких традицій у процесі діалогу культур.

Рис. 7 Такахаші Юічі «Натюрморт»

Ще одним представником мистецтва західної школи є Курода Сейкі (1866–1924 рр.) – цей митець, у Японії вважається батьком сучасного живопису у західному стилі. Курода Сейкі був японським

аристократом, який поїхав в 1884 р. у Францію навчатися праву, проте Курода прагнув бути митцем і почав навчатися живопису у Рафаель Колін. Перед тим як повернутися до Японії, він працював у напрямку академічного живопису, зображав класичні теми та жанри, вправлявся у малюванні з натури тощо. Хоча Курода Сейкі був аматором у галузі мистецтва, після повернення до Японії, що перебувала на хвилі захоплення європейською культурою, він став надзвичайно популярним [6].

Триптих Курода Сейкі – «Почуття», «Враження», «Мудрість» – вважаються тріумфом сучасного мистецтва у західному стилі в Японії хоча картина була написана у 1899 р. (*Див.* рис. 8). Використовуючи

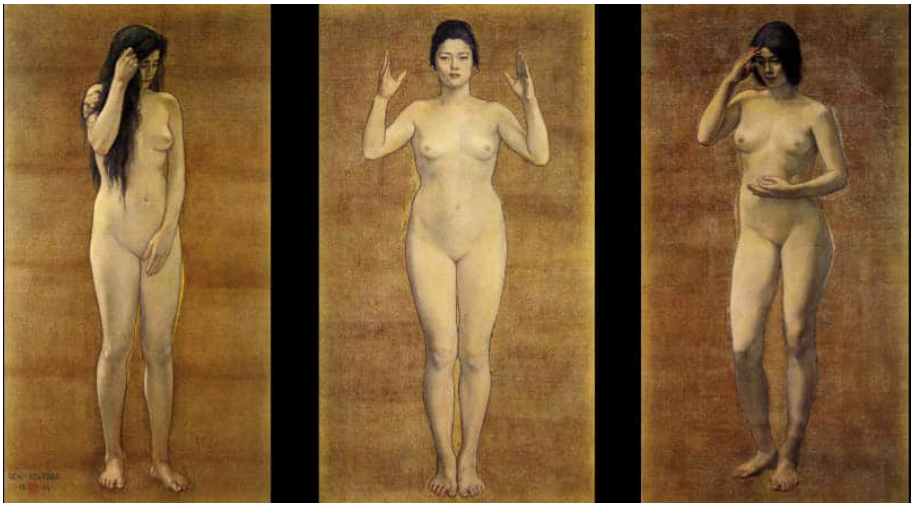


Рис. 8 Курода Сейкі «Почуття», «Враження», «Мудрість»

елементи традиційного японського мистецтва такі, як панелі у якості полотна, митець зображає верховенство оголеного жіночого тіла. На кожній частині триптиху, репрезентована японська жінка з ідеалізованими жіночими формами. Пози, у яких жінки зображені, наближені до західного потрактування. Вважаємо, що в даній роботі митець прагнув показати три різні стани людської свідомості, ірраціональне та некероване емоційне начало, втілене у картині «Почуття», раціональне та впорядковане начало, представлене у картині «Мудрість», твір, що знаходиться посередині – «Враження», репрезентує поєднання двох начал у одне, гармонійне та врівноважене, про свідчить навіть позиція зображеної жінки, яка піднімає руки

рівномірно, на одну і ту ж відстань. Символічно, що руки підняті на рівні вух жінки, це говорить про важливе вміння почути один одного, для того, щоб дійти до консенсусу. Можемо перенести потрактування триптиху митця на тему діалогу культур Японії та Європи та навіть проголосити триптих його символом. Оскільки ліву частину під назвою «Почуття» можливо означити як східне ірраціональне начало, а права частина «Мудрість» розуміється як раціональне начало західного світу. Частину ж середню, слід окреслити як уособлення діалогу між цими началами, результат взаємодії та бажання співпраці і співіснування, що в результаті утворює гармонійну цілісність.

Рис. 9 Ікенага Ясунарі «Сачіко»

Сучасне японське мистецтво, також містить низку прикладів поєднання західної та східної традиції. Серед таких слід назвати сучасного японського мистця Ікенага Ясунарі (1965 р.), який зображає чарівних жінок, передаючи чуттєвість та меланхолію. В основному митець використовує стиль ніхонга – стародавній японський живопис, відображає японські традиції, що надає роботам позачасовості. Не дивлячись на те, що митець звертається до традиційного японського мистецтва, він вводить елементи іноземні, зокрема західні [8]. Відтак, слід зауважити, що

митець послуговується основами композиційної побудови, відповідними до європейської живописної школи. Окрім цього, впливом західної культури вважаємо зображення жіночої постаті в центрі полотна, що не притаманне традиціям японської художньої культури. У цьому вбачаємо маніфестацію краси та відображення жіночого начала у картинах. Впливом європейської мистецької традиції вбачаємо у використанні набутків митців В. Морріса та Г. Клімта. Вплив творчості В. Морріса – одного із предтеч стилю модерн в Європі, вбачається у виразній та надзвичайно барвистій рослинній орнаментації творів Ясунарі (Див. рис. 9, 10). Також, зазначимо, що в

Рис. 10 В. Морріс «Зразки оформлення шпалер із використанням рослинної орнаментації»

творах Ясунарі яскраво прослідковується запозичення композиційних прийомів із творчості Г. Клімта. Це яскраво відображено у картині «Макіко», де японка зображена у такій ж позі як «Даная» у Клімта (Див. рис. 11, 12).

Варто також згадати про ще одного сучасного митця – Такато Ямамото. Такато Ямамото (1960 р.) – сучасний японський ілюстратор, його роботи відрізняються високою деталізованістю, еротицизмом, примарними персонажами, сюрреалістичними, трансцендентальними

Рис. 11 Ікенага Ясунарі «Макіко»

Рис. 12 Г. Клімт «Даная»

темами, а також зверненням до мистецтва кольорової гравюри на дереві укійо-е. Поруч із цим, при створенні своїх картин, митець надихався витворами європейського стилю модерн. Особливе захоплення у Такато Ямамото, викликали витвори Обрі Бьордслі, наприклад ілюстрації до твору Оскара Вайлда «Саломея» (*Див.* рис. 13). Підтвердженням цього є створення Ямамото твору «Саломея», у якому вбачається прямий вплив творчості Облі Бьордслі (*Див.* рис. 14). Зокрема це виражається у запозиченні теми твору, наслідуванні орнаментації, композиційної побудови та положенні персонажів на картинній площині. Окрім цього, дана ілюстрація постає свідченням обізнаності японського митця у провідних темах європейського мистецтва, якими послуговувалися

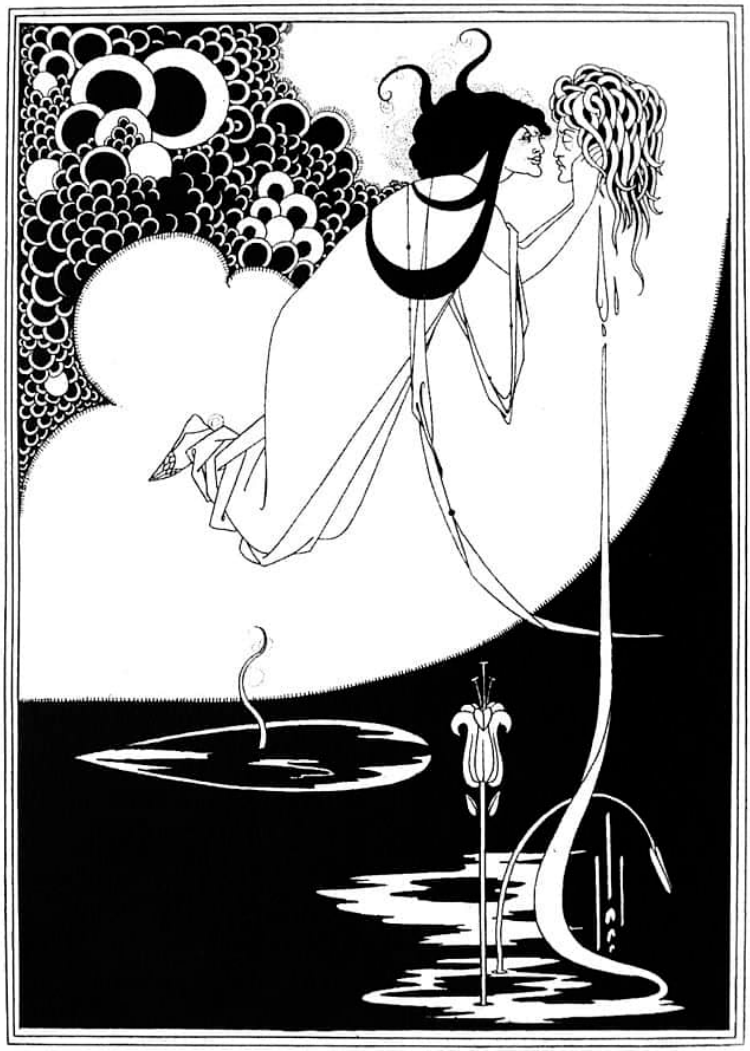


Рис. 13 Обрі Бьордслі «Саломея»

такі відомі художники як Тіциан, Густав Моро, Обрі Бьордслі, Оскар Вайльд та Густав Флобер. Також варто наголосити на тому, що Ямамото, у своїх творах, часто наслідує теми характерні для європейського Відродження і запозичує християнські теми, мотиви й сюжети, наприклад історії про великомучеників та святих. Доказом цього є зображення Св. Себастьяна, який був пронизаний стрілами, під час переслідування християн римським імператором Діоклетіаном (Див. рис. 15) [10].

Рис. 14 Такато Ямамото «Саломея»

Відтак можна сказати, що результати діалогічних відносин між культурами Японії та Європи, знаходили яскраве відображення у творчості японських митців. Відтак у XVI ст. японські художники вдало починають засвоювати європейську техніку живопису, іконопису та

Рис. 15 Такато Ямамото «Себастіан»

гравіювання. Подальші часи ознаменувалися розвитком мистецтва гравюри та паралельним вивченням голландського живопису. Мистецтво XIX ст. постало виразником захоплення західною мистецькою школою на хвилі тенденцій вестернізації у тогочасному суспільстві. Мистецтво поч. XX ст. здійснило надзвичайно потужний вплив на сучасний японський живопис, що в своїй основі продовжує поєднувати традиції Заходу та Сходу.

Література:

1. Виноградова Н. А. Искусство Японии / Н.А. Виноградова. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 241 с.
2. Говоров Ю. *Л*. История стран Азии и Африки в средние века [Електронний ресурс] / Ю. *Л*. Говоров. – Режим доступу: http://refdb.ru/look/1931085-p14.html
3. *Д*ашкевич В. Т. Хиросиге / В. Т. *Д*ашкевич. – СПб. : Искусство, 1974. – 160 с.
4. Кирквуд К. Ренессанс в Японии. Культурный обзор семнадцатого столетия [Електронний ресурс] / К. Кирквуд. – Режим доступу: http://nippon-history.ru/books/item/f00/s00/z0000007/index.shtml

5. Николаева Н. С. Когда европейцы впервые открыли Японию [Електронний ресурс] / Н. С. Николаева. – Режим доступу: http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/38926/77c82d3779ace826f849c1a766705d6e.pdf
6. Atsushi Tanaka The Life and Arts of Kuroda Seiki [Electronic resourse] / Atsushi Tanaka. – Mode of access : http://www.tobunken.go.jp/kuroda/gallery/english/life_e.html
7. Kleiner F. S. Gardner's Art through the Ages : A Global History / F. S. Kleiner. – Boston : Cengage Learning, 2014 - 1193 p.
8. Lázaro A. El artista japonés Ikenaga Yasunari retrata mujeres contemporáneas con la técnica y la estética de las antiguas estampas japonesas [Electronic resourse] / A.Lázaro. – Mode of access : http://unamiradaspeed.com/inspiracion/ikenaga-yasunari/
9. Lee BoYoung SNU Museum of Art Exhibition: Japan Meets the West [Electronic resourse] / Lee BoYoung. – Mode of access : http://useoul.edu/snunews?bm=v&bbsidx=72019&
10. Wessang A. Takato Yamamoto [Electronic resourse] / A. Wessang – Mode of access : http://www.noblahblah.org/?cat=15

АНТИУТОПІЯ ЯК ПЕРЕСТОРОГА ДЛЯ МАЙБУТНЬОГО

Ольга Завада

Найголовнішою проблемою утопічної літератури у ХХ столітті стала проблема здійсненності-нездійсненності утопії, яка загалом і призвела до появи антиутопії.

Антиутопія існувала як явище філософсько-художньої думки з античності, тобто з того часу, коли виникла сама утопія. Антиутопія з'явилася тоді, коли держава і суспільство виявили свої негативні риси, стали небезпечними для людини, не сприяли прогресу. Це критичне зображення державної системи, що не відповідало принципам механізму. В антиутопії завжди виражався протест проти насильства, абсурдного соціального устрою, безправного становища людини.

А. Соловйова пропонує наступне визначення терміну «антиутопія» (від англ. Dystopia) – це напрям у художніх творах, частково – у науці, який полягає в сатирично-алегоричному змалюванні будь-якого суспільства, в якому запанували негативні тенденції розвитку; це художнє дослідження, яке являє собою умовний прогноз-попередження, символічну модель розвитку суспільства за умов збереження у ньому існуючих негативних проблем. У нашому випадку, антиутопії ХХ століття більше стосуються тоталітарних режимів, проте ми зустрічаємо і проекти можливої «еволюції» так званих демократій [5].

Автори антиутопій, посилаючись на аналіз реальних суспільних процесів за допомогою фантастики, намагалися тим самим передбачити небезпечні наслідки існуючого порядку або утопічних ілюзій. Однак, на відміну від гострої критики соціальної дійсності, антагоністичне суспільство антиутопій за своєю суттю практично стало сатирою на демократичні і гуманістичні ідеали, воно покликане морально справдити історичний соціальний устрій, який виливається в пряму або в додаткову аналогію антагоністичного суспільства.

Елементи антиутопії знаходимо вже у комедіях Аристофана (як сатиру на утопічну державу Платона), у творах багатьох письменників XVII-XVIII століть як своєрідну поправку на реальність щодо утопій Т. Мора, Ф. Бекона, Т. Кампанелли, де вони в більшості випадків виступали лише як сатиричний допоміжний засіб ідеологічного і практичного коментарю до утопічних побудов. Антиутопічні елементи також присутні у творах письменників XIX століття (М. Шеллі «Франкенштейн», Г. Уелс «Машина часу», «Сучасна утопія» тощо).

Інший підхід акцентував увагу на виникненні антиутопії як

масового явища, як сформованого літературного жанру. До антиутопій першої половини XX століття традиційно відносили романи «Ми» Є. Замятіна, «Прекрасний новий світ» О. Хакслі, «1984» Дж. Оруела, «Сонячна машина» В. Винниченка.

У XX столітті антиутопія отримує більше поширення. Ч. Уоллі, автор праці «Від утопії до кошмару», зауважував, що все менший відсоток уявного миру – це утопії, все зростаючий його відсоток – кошмари. Причини такого повороту утопічної літератури, перш за все, обумовлені складністю історичного процесу розвитку людства, насиченого потрясіннями за відносно короткий час, який тотожний життю одного покоління, що увібрало в себе економічні кризи, революції, мир і колоніальні війни, виникнення фашизму, суперечливі наслідки науково-технічної революції, яка стала міцним двигуном математичного прогресу і яка виявила катастрофічне відставання соціального і духовного прогресу у буржуазному світі. Логічним наслідком подібних настроїв стала переорієнтація соціально-утопічної літератури на антиутопію. Вона в зображенні майбутнього виходить принципово з інших послань, і дає подібно утопії розгорнуту панораму суспільного майбутнього.

Підкреслимо, що антиутопія є логічним продовженням утопії і формально також може бути віднесена до цього напрямку. Проте, Г. Сабат у дослідженні «У лабіринтах утопії та антиутопії» наголошує на відмінності утопії від антиутопії: якщо головними функціями утопії є втішати й повчати, то антиутопії – попереджати й застерігати [8].

Окрім класичної антиутопії розрізняють ще практопію, екоутопію, анти-антиутопію, постантиутопію, антиутопію «темного майбутнього», есхатологічну антиутопію, постапокаліптичну антиутопію, бестіарну антиутопію, постантиутопію, кіберпанк.

Практопія (термін, введений в науковий обіг Елвіном Тофлером) – літературний жанр, в якому, як і в утопії, описується модель ідеального суспільного ладу, але, на відміну від утопії, тут признається неідеальність даного суспільства [5].

Екотопія (або екоутопія) – соціальний устрій, який максимально зосереджений на захисті та збереженні навколишнього середовища, з яким громадяни екотопічного суспільства прагнуть жити у цілковитій гармонії. Екотопія ґрунтується на філософії радикального енвайроменталізму (теорія управління соціально-економічним розвитком і навколишнім середовищем, яка вважає людство частиною біосфери і стверджує необхідність перетворення природи в інтересах

людини, галузь науки, що сформувалась в середині XIX століття, коли під цим словом розумівся ряд нових ідей про те, що люди розвиваються значною мірою під впливом навколишнього середовища) [5].

Кіберпанк – це антиутопійний світ майбутнього, в якому високий технологічний розвиток, такий як інформаційні технології та кібернетика, поєднується з глибокою кризою або радикальними змінами у соціальному устрої. Світи кіберпанку, як правило, є постіндустріальними дистопіями, і описують суспільство, яке знаходиться на порозі бурхливих соціальних і культурних трансформацій, де технології використовуються способами, які не передбачені їхніми творцями. Популяризатором терміну «кіберпанк» вважається Гарднер Дозуа – редактор «Журналу наукової фантастики Айзека Азімова» [5].

Постантиутопія – жанр, близький до кіберпанку як одного з видів постантиутопії, що розповідає про суспільства, які пережили свою еру антиутопійності і пожинають її наслідки.

Есхатологічна антиутопія описує руйнування, цілковиту деградацію світу та цивілізації, що будуть так зване «пост світове» суспільство [5].

Як бачимо, видова різноманітність жанру антиутопії спрямована на конкретні ситуації та проблеми, проте, можна відзначити деяку спільність та закономірність у всіх видах. Можемо зробити висновок, що антиутопія це не лише певна викривлена модель ідеального суспільства, але й піддатливий матеріал для змін та трансформацій як самого суспільства, так і його специфічних соціальних та культурних виявів.

Якби свого часу не з'явився жанр утопії, антиутопії могло б і не бути. Важливо визначити, що робить антиутопію – антиутопією, що визначає її обличчя. Розглянемо її характерні ознаки

Суперечка з утопією або з утопічним задумом. Не обов'язково суперечка має бути з конкретною утопією, з конкретним автором. Скажімо, в «Ми» Євгена Замятіна побачили пародію на фордизм, вчення Тейлора, задумки футуристів. Антиутопія сперечається з цілим жанром, звичайно, завжди стараючись подати свої аргументи в цікавій формі. Можна говорити про докорінну жанрову направленість антиутопії проти жанру утопії як такого.

Псевдокарнавал – структурний стержень антиутопії. Принципова різниця між класичним карнавалом, описаним М. Бахтіним, і псевдокарнавалом – породженням тоталітарної епохи – полягає в тому, що основа карнавалу – амбівалентний сміх, основа псевдокарнавалу –

абсолютний страх [4]. Розуміння страху лише як сигналу небезпеки тоталітарна дійсність (а до неї і літературна антиутопія) подолала. Нічні очікування арештів дозволяли ввести нічний простір – по своїй суті індивідуально-інтимне – в сферу дії перманентного страху.

На відміну від сміху, який амбівалентний і зв'язаний з багатьма бінарними опозиціями, страх безумовний і абсолютний. Суть страху в антиутопічному тексті полягає у створенні особливої атмосфери, того, що прийнято називати «антиутопічним світом». Як і полягає з природи карнавального середовища, почуття і якості набувають амбівалентності: страх знаходиться поряд з благоговінням перед владними проявами, з захопленням ними. Ця амбівалентність виявляється «пульсаром»: позмінно «вмикається» то одна, то інша крайність, і ця заміна стає паранормальним життєвим ритмом [4].

Благоговіння стає джерелом смиренного страху, сам ж страх прагне до ірраціонального пояснення. Сутність тоталітарного страху, яким полонений замятінський герой Д-503, – в звільненні від страху «екзистенційного». Цей страх перед самим фактом людського існування залишається в глибинах підсвідомості і переноситься на страх перед «ворогами великої цілі» [3]. Оголошення всезагального ворога, ворога псевдокарнавалу, в даному випадку перетворює його на ворога народу, бо весь народ кружляє в цьому дійстві – кульмінація, за якою йде катарсис. Вияв, конкретизація ворога на деякий час встановлюють передишку від страху. Разом з тим страх являється лише одним полюсом псевдокарнавалу. Від стає синонімом елементу «псевдо» в цьому слові.

Справжній карнавал також повністю може відбуватись в антиутопічному творі. Він – важливий образ життя і управління країною. Бо антиутопії пишуться втому числі і для того, щоб показати, як ведеться управління країною і як при цьому живуть прості, звичайні люди. В антиутопії створюється філософська напруга між страхом повсякденного життя і карнавальними елементами, що пронизують всю буденність. Розрив дистанції між людьми, які знаходяться на різних щаблях соціальної ієрархії, повністю можливий і часом вважається нормою для людських взаємовідносин в антиутопії. Скажімо, в Замятіна в Єдиній Державі практично зняті – згідно карнавальних традицій – форми пієтету, етикету, благоговіння, розірвана дистанція між людьми (за винятком дистанції між номерами і Добродієм – сакральною персоною). Тим самим ніби встановлюється «вільний фамільярний контакт між людьми» – звична карнавальна категорія. Але

ця фамільярність має в своїй основі право всіх слідкувати за всіма, право доносу на кожного в Бюро Хранителів. Саме цим віднині визначається «новий модус взаємовідносин людини з людиною» [3].

Донос є нормальною структурною одиницею, при чому рукопис, який пише герой антиутопії, можна розглядати як донос на все суспільство. Справа в тому, що рукопис героя лише умовно призначений для саморефлексії. В дійсності ж, окрім самовираження, він має свою ціль – попередити, сповістити, звернути увагу – словом, донести читачу інформацію про можливу еволюцію сучасного суспільного устрою. Тому донос є повністю нормальною атмосферою всередині антиутопії. Наприклад, в антиутопії Оруела «1984» через донос свого власного сина у в'язницю потрапляє один із героїв твору – Парсонс.

Карнавальні елементи. Вони проявляються в просторовій моделі – від площі до міста чи країни, – так і в театралізації дійства. Інколи автор прямо підкреслює, що все, що відбувається, є розіграшем, моделлю можливої ситуації, можливого розвитку подій. В інших варіантах це робить оповідач, звертаючи увагу на інсценування тих чи інших сюжетних колізій чи ситуацій. Більш за все це пов'язано з карнавальним мотивом вибору «короля блазнів» [4].

Герой антиутопії завжди ексцентричний. Він живе по законах атракціону. *Атракціон* виявляється ефективним як засіб складу сюжету саме тому, що в силу екстремальності створюваної ситуації змушує розкритись характери на межі своїх духовних можливостей, в найпотаємніших людських глибинах, про які самі герої могли навіть і не підозрювати. Власне, в ексцентричності і «атракційності» антиутопічного героя нема нічого дивного: адже карнавал і є торжеством ексцентричності. Учасники карнавалу одночасно і глядачі, і актори, звідси і атракційність.

Таким чином, атракціон як сюжетний прийом антиутопії повністю обмежений іншими рівнями жанрової структури. Ексцентричність багатьох героїв антиутопії проявляється в їхньому творчому пориві, в прагненні оволодіти творчим даром, який не підвладний тотальному контролю влади. Однак, для читача вже саме придумування записок людиною з антиутопічного світу стає атракціоном, при чому буквально на всіх рівнях, що підтверджує його містке і багатогранне визначення, дане О. Липковим:

• у плані комунікативному: сигнал підвищеної сили, що керує моментом вступу в комунікацію чи увагою реципієнта в процесі

комунікації;

• у плані інформаційному: різке зростання кількості інформації, що надходить в процесі сприйняття повідомлення;

•у плані психологічному: інтенсивна чуттєва чи психологічна дія, яка спрямована на провокування певних емоційних потрясінь;

•у плані художньому: максимально активний, що використовує психологічні механізми емоційних потрясінь, засіб досягнення поставлених автором твору завдань, бажаного «кінцевого ідеологічного висновку» [6].

Ритуалізація життя. Суспільство, яке реалізувало утопію, не може не бути суспільством ритуалу. Там, де панує ритуал, неможливий хаотичний рух особистості. Навпаки, її рух запрограмований. Сюжетний конфлікт виникає там, де особистість відмовляється від свої ролі в ритуалі і вибирає свій власний шлях. В такому випадку вона неухильно стає тією «сироваткою», яка змінює саму якість твору, без неї немає динамічного сюжетного розвитку. Антиутопія ж принципово орієнтована на «цікавість», розвиток гострих, захоплюючих колізій. В антиутопії людина неодмінно відчуває себе в складній іроніко-трагічній взаємодії з установленим ритуалізованим порядком. Його особисте, інтимне життя досить часто виявляється ледве не єдиним способом проявити своє «я». Звідси – еротичність багатьох антиутопій, гіпертрофованість сексуального життя героїв або перебільшена – на перший погляд – увага до відтворення сексуальних сцен і картин. Тілесне виявляється збудником духовного, низьке бореться з високим, стараючись пробудити його зі сну [4].

Чуттєвість і розбещеність – предмет особливої уваги антиутопії. Утопія регламентує життя людини у всьому, у тому числі і її сексуальне життя. Утопія до розбещеності цнотлива, адже ступінь дозволеного державою розбещення досягає тієї точки, коли якість переходить у протилежне. Антиутопія ж (парадокс) розбещена до цнотливості, бо відмова приймати участь в дозволеним державою розбещенні стає показником цнотливості героя, «приватизації» його первинно приватної інтимно-чуттєвої сфери. В антиутопії Оруела «1984» читаємо: «Партія прагнула не просто завадити тому, щоб між чоловіками і жінками виникали узи, які не завжди піддаються її впливу. Її справжньою неоголошеною ціллю було позбавити статевий акт задоволення. Головним ворогом була не лише любов, скільки еротика – і в шлюбі, і поза ним. Всі шлюби між членами партії затверджував особливий комітет, і – хоча цей принцип не проголошували відкрито –

якщо складалось враження, що майбутнє подружжя фізіологічно привабливі один для одного, їм відмовляли у дозволі. В шлюбі визнавали одну ціль: виробляти дітей для служби державі. Статевий акт потрібно було розглядати як маленьку неприємну процедуру… Це також ніколи не оголошували прямо, але проти волі вклинювали в кожного партійця з дитинства» [7].

Одночасно пропагується «штучне запліднення на суспільних пунктах» – сурогат, символ ще більшої розбещеності. «Партія прагнула вбити статевий інстинкт, а якщо вбити не можна – то хоча б розбестити і забруднити» [7]. Забрудненою виглядає в антиутопії любов дозволена, «легальна». На підставі цього робимо висновок, що антиутопія, на відміну від утопії, – антропоцентрична. Індивід в антиутопії постійно відчуває спротив середовища. Соціальне середовище і особистість – ось основний конфлікт антиутопії.

Алегоричність. Найбільш вдалий приклад порівняння антиутопії з байковими алегоріями. В байці тварини персоніфікують ті чи інші людські якості, пороки і чесноти. Антиутопія підхоплює цю функцію образів тварин, проте доповнює специфічним навантаженням. Вже в написаному в позаминулому столітті «Скотному бунті» М. Костомарова тварини втілюють собою різні шаблони соціальної поведінки. В більш пізніх антиутопіях – «Скотному дворі» Оруела, «Планеті мавп» П. Буля – вони реалізують по ходу сюжетної дії тих чи інших суспільних груп, стають впізнаваною пародією на відомих діячів, шаржують соціальні інтриги та історичні події.

Антиутопія і наукова фантастика. Антиутопія розказує про більш реальні речі, ніж наукова фантастика. Остання орієнтується, скоріш, на пошук інших світів, моделювання іншої реальності, іншої «дійсності». Світ антиутопії більше впізнаваний і легше передбачуваний. Це не означає, що антиутопія має значні розбіжності з фантастикою, вона активно використовує фантастику як прийом, розходячись – і це принципово – з науковою фантастикою як жанром. До прикладу, фантастичні допуски зустрічаються в антиутопії Замятіна «Ми» (Інтеграл).

Антиутопія позичає у наукової фантастики численні трансформації часових структур. Тут ми бачимо не лише віднесення дій в інший час, але й подорож героя у часі – один із найбільш розповсюджених прийомів наукової фантастики. Час в антиутопії завжди здається сповільненим. Звідси – обов'язкова спроба заглянути в «майбутнє», «логічно» спробувати «дописати» історію, поглянути у

завтрашній день, але при цьому закамуфлювати скачок у часі. До речі, саме взаємозв'язок «дійсності» і часу-простору лежать в основі соціологічного поділу жанру на дистопію, какотопію і ін. поділи [4].

Якщо, за словами Л. Геллера, «час утопії – це час виправлення помилок теперішнього, якісно відмінне – в меншій мірі, в задумі – від справжнього», то час антиутопії – час розплати за гріхи втіленої утопії, при чому втіленої в минулому [2]. Час антиутопії продовжує утопічний час. Вони – однієї природи. Виявляється, що виправляти «помилки» було або не можна, або потрібно було робити по-іншому. Помилкою стає саме «виправлення помилок».

Спроби поглянути в майбутнє виявляються тотожними погляду в обличчя долі, тому і конфлікт набуває масштабів боротьби людини з долею. При такому розмаху конфлікту неминуче збільшення – або долі героя, або часу. Перемога одного із них виявляється безперечною і катастрофічною водночас.

Простір антиутопії завжди обмежений. По-перше, це інтимний простір героя – кімната, квартира, словом, помешкання. Однак, в суспільстві втіленої утопії індивідуум втрачає право на інтимний простір. Замятінський Д-503 живе в скляних стінах. Реальне в антиутопії – середовище над особистісне, державній простір, призначений не особистості, а соціуму, тобто владі. Воно набуває характеру сакрального простору. При всьому багатоманітті просторових моделей в антиутопії вони можуть бути, по-перше, завжди замкненими, по-друге, розташованими вертикально, по-третє, в їхній основі архетиповий конфлікт верху і низу [4].

Страх – внутрішня атмосфера антиутопії. Дійсно, при тоталітарних режимах життєвий сюжет нескінченного багатоманіття людей полягав у дістанні права на залякування. Страх видушував із особистості виробничу активність, яка проявляється в недопустимих видах: від так званої творчої «сверблячки» до сексуальної розкутості і неприборканої агресивності. Образи страху частіше за все проявляються в ситуаціях, де герой повний страху, непокоїться, хвилюється, тривожиться. Страх стає всепроникаючим ефіром, і згущується він лиш в людині, її поведінці і думках. Влада дуже часто користується страхом як певною зброєю насильства над масами. Але, збуджуючи страх, вона, за К'єркеґором, перетворюється в Ніщо. Однак, перетворюючись в Ніщо, влада тим не менше не зникає безслідно. Страх влади роздвоюється, розлітаючись різними полюсами людської норми. Не можна безкінечно довго боятись. Людина тягнеться до

задоволення. Вона знаходить його або в патологічному приниженні перед владою, або в звірському насильстві над відведеною для цього частиною суспільства, що справляє ще гнітючіше враження на всіх інших. Відбувається конденсація садо-мазохістських тенденцій в соціумі [4].

Авторитарні – а тим більше тоталітарні – системи мають чіткий внутрішній стержень. В соціумі взаємонаправлені садизм і мазохізм структурують репресивний псевдокарнавал, бо карнавальна увага до людських низів, до тіла і тілесних «низьких» насолод призводить у репресивному середовищі до гіпертрофії садо-мазохістських тенденцій. При чому, як правило, соціальний конфлікт у цьому випадку залежить лише від поведінкового типу натовпу, так як влада ніколи не в змозі приглушити свої садистські схильності. Невипадково ще Е. Фром писав, що садистські схильності зазвичай менше усвідомлюються і більше раціоналізуються, ніж мазохістські, більш прийнятні в соціальному плані. Тому в антиутопіях не є випадковою тема смерті, вона не відірвана від загальної жанрової проблематики. Вона тяжіє до садомазохізму антиутопічного соціуму, різноманітними способами трансформуючись і видозмінюючись. Якісна двоякість відноситься тепер до потягу життя і смерті, Еросу і Танатосу.

Звичайно, вплив смерті, який є певним чистим принципом, не може бути даний як такий: можуть бути дані лише поєднання цих двох потягів. Але саме потяг смерті проявляється в двох різних формах, дивлячись на те, чи забезпечує Ерос його деривацію зовні (садизм) чи ж завантажує його внутрішній залишок (мазохізм). Садизм вміє використовувати цей страх, страх смерті, для свого задоволення. Це задоволення розгортає потік страху. Породжуючи страждання, страх витісняє і поступається своїм місцем задоволенню – задоволенню від страху, породженого страхом.

Підсумовуючи, можемо з впевненістю говорити про антиутопію як своєрідну модель суспільного устрою і, можливо, навіть специфічного розвитку суспільства, що має багато різновидів. Вважаємо, що антиутопія виступає так званою «невдалою утопією», її викривленим уявленням чи реалізацією. Виходячи з наведених особливостей ми бачимо, що антиутопіям притаманний логічний порядок побудови з обов'язковими елементами, такими як закритий тип соціуму, контроль на всіх рівнях суспільного та особистого життя, беззаперечна сліпа відданість вождю тощо. Додамо, що у деяких антиутопіях, окрім так званої ідеально налагодженої суспільної

системи, існує також і «рух опору», налаштований повалити пануючий тоталітарний лад.

Варто наголосити на кістяку антиутопічної моделі – на тому, що становить її суть. Наприклад, тоталітарний режим. Так чи інакше антиутопійне суспільство – це суспільство, підконтрольне державному апарату, устрій якого суворо регламентований. Звичайно, про ніяку інтимну сферу не може бути і мови – показовість праці, сімейного життя (якщо воно дозволене), спільне використання речей і володіння ними роблять індивіда частиною маси. Переконаність та віра у свою ідеологію, її нав'язування роблять героїв антиутопії майже фанатиками – зручним засобом для маніпуляцій та досягання різноманітних цілей методами, що далеко відрізнялись від гуманних. Навіть якщо людина і проявить свою індивідуальність та протест, залізна рука влади придушить будь-які спроби для самовираження, як це було з оруелівським героєм. Допускаємо думку, що антиутопійний «простий смертний» – всього-на-всього тоталітарний експеримент, лабораторний звір, метою якого є лише механізоване продукування.

Болючим фактом виступає те, що антиутопійне суспільство не допускає жодного розвитку культури. Навіть більше – принципове знищення культурних надбань і консервація людської свідомості роблять індивіда – роботом. Задумаймось: типовий герой антиутопії щасливий і задоволений своїм способом життя. Він навіть не задумується, що може бути по-іншому.

Багато антиутопійних елементів було запозичено авторами із тогочасного реального життя. Прототипами виступали фашистська Німеччина, СРСР та інші тоталітарні держави. Разом із тим ми бачимо і науково-фантастичні речі майбутнього – той самий наркотик мас, шалений науковий прогрес і такий же швидкий культурний регрес. Варто пам'ятати, що твір-антиутопія, перш за все, це меседж майбутнім поколінням – вчитись на помилках минулого, щоб не допустити фатального майбутнього.

Література:

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Бахтин М. – М.: Худож. лит., 1975
2. Геллер М. Я. Утопия у власти / М. Геллер, А. Некрич. – М. : «МИК», 2000. – 180 с.
3. Замятин Е. Мы / Е. Замятин // Е. Замятин. Избранное. – М. : Из-во «Правда», 1989. – С. 307–462

4. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии / Б. А. Ланин. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ecsocman.hse.ru/data /120/386/1217/017_LANIN.pdf
5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
6. Николаенко О. Современная русская антиутопия: традиция и новаторство / О. Николаенко. – Полтава: Техносервис, 2006. – 211 с.
7. Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет /Дж. Оруэлл – М. : Прогресс, 1989. – 384 с.
8. Сабат Г. У лабіринтах утопії та антиутопії / Г. Сабат. – Дрогобич : Коло, 2002. – 160 с.

Пошук та обґрунтування джерел моральності в сучасній етиці

Богдана Ткачук

Усі культури та культурні епохи переживали хоча б один раз стан кризи. Під поняттям «кризи» ми розуміємо внутрішньо антиномічне культурне явище, тобто необхідний переломний момент в усталеній традиційній системі, що потребує нового типу мислення та сприйняття. Апелюючи до такого означення, варто сказати, що криза - це не тільки «хворобливий стан» культури, але і всезагальна можливість відновитись, стати могутнішою, можливо, вже під іншою назвою з новою структурою, але не зникнути чи виродитись. Антиномічний характер кризи полягає у внутрішній напруженості, але беззаперечній єдності при цьому. Поняття «кризи» сьогоднішні науковці у різних сферах науки визначають як характерну рису сучасності. З точки зору розуміння поняття «кризи», як переходу від одного стану до іншого, можемо надати їй ще одну характеристику «межовість». Тобто це певний «межовий час», момент загальної історії, що розгортається між визначеним минулим і невизначеним майбутнім, іншими словами український межовий час це наше теперішнє [13, с. 122-123].

До розуміння поняття «сучасність» вважаємо доречним також звернутись до означення, яке запровадив С. Бертман – «ця-хвилинна культура» і «кваплива культура», щоб означити спосіб життя в нашому суспільстві [2, с.174]. А вже З. Бауман наполягає і ми підтримуємо, що у «це-хвилинному» житті жадібного споживача нових вражень причиною поспішності та стрімкості життя є бажання *позбутись* і *поміняти*. Відтак, ми можемо ствердити, що ці два слова перетворились майже у гасла консюмериської сучасної культури, що перекладає споживацький спосіб життя у взаємовідносини на соціокультурному рівні. Це зачіпає усі моральні категорії: позбутись свободи, непостійність власного вибору, відсутність власних переконань (тому що, завтра вони можуть бути вже не актуальними).

Тому вважаємо особливо важливим зупинитись на співвідношенні понять «життя» та «смерть», яке в цей історичний період зазнає великих змін у розумінні, сприйманні. Сфера «позбутись життя» - це ще одна хвороба сучасності, яка проявляється у самогубстві. «Позбутись смерті» - проявляється у проблемах біоетики, зокрема моральних дилем XX-XXI століть евтаназії та «позбутись себе» - пластичної хірургії. Відтак, ми можемо ствердити про характерне нігілізм стосовно моральних категорій, як джерел етичної кризи сучасності.

Звернемось до роздумів французького історика Ф. Ар'єса та його

відомої праці «Людина перед обличчям смерті» («L`Homme devant la mort»), в якій ведеться аналіз думок щодо стану заперечення смерті у сучасному світі, воно ізолює її, заперечує усіма можливими способами, роблячи смерть патологією. Філософ твердить, що зараз відбувається великий «переворот» сприйняття смерті, який базується, перш за все, на почуттях приватності. Автор пов'язує це з тим, що не існує вже проміжних станів успіху провалу, довіри: або повне в своїй суті або ніяке, тому від смерті ми потребуємо більше довершеності, ніж від самого життя. Посилення ефективності зв'язків між близьким людьми викликало в кінці кінців бажання вберегти помираючого або просто тяжкохворого від його власних емоцій, до останнього моменту таїти від нього серйозність його стану. Хворий в свою чергу почав приймати участь у цій добромисній грі «люблячої брехні», не бажаючи розчарувати близьких. Раніше, стверджує Ф. Ар'єс, у людей і думки не було про те, щоб лишити помираючого його великих привілегій: зблизитись зі смертю, з Богом, або з «іншими», тому бажання приховати від помираючого його справжній стан унеможливлює перебіг такої близькості. Автор наполягає на тому, що смерть стала брудною та медикалізованою, адже сучасне суспільство повстало проти смерті. Сучасне суспільство Ф. Ар'єс називає *агломератом атомізованих індивідів*, що настільки боїться смерті, що взагалі заперечує її існування [1, с. 295-298].

Відтак зазначимо, що ми підтримуємо усі думки філософа Ф. Ар'єс і навіть більше: взаємодомовлена гра у «люблячу брехню», на нашу думку, яскраво висвітлює проблему *не-чутливої* людини сьогодення, тобто індивіда, який через власний егоїзм, не-вміє і не-хоче вміти бути чутливим, співстраждальним. Якщо не існує смерті Іншого, відтак не існує його почуттів, відтак Іншого не існує взагалі. Якщо ми не визнаємо смерть, на нашу думку, ми не визнаємо і життя. Відтак ігнорування фактажу жахливої смертності, існування хвороб, говорить про те, що ми не визнаємо життя. Адже життя і смерть це дві нероздільні діалектичні сили Всесвіту, які існують одне заради одного, одне для одного, і неможливі одне без одного.

Переживаючи з тяжкохворим, розділяти його біль, відтак переживати священний катарсис очищення, адже, смерть, на нашу думку, є очищенням від усього. Смерть - це межа людського життя. Варто зазначити, що у випадку раціонального не-сприйняття наших меж, ми говоримо про нівелювання фактами, ми говоримо про нівелювання реальністю, ми відмовляємось від свого буття. Старіння і смертність варто назвати одними із найбільших страхів сьогодення. До прикладу, ми можемо спостерігати той факт, що молодість або «вічно молоде життя»,

тому «безсмертя» стає пріоритетом існування та визначення місця особистості у соціальному колі суспільної взаємодії. Звернемося до факту надмірної, на нашу думку, популяризації пластичної хірургії, як засобу «вічної молодості», яку, до речі, можна віднести до сфери консюмеризму.

Зазначимо, що Ф. Ар'єс у своїй праці не одноразово наголошує на тому, що масове суспільство повстало проти смерті, тому що воно її соромиться, а сором смерті це в той самий час висновок остаточного відходу зла [1, с. 298]. Тоді філософ задає важливе екзистенційне етично значиме питання: «але, якщо не буде більше зла, то що ж тоді робити зі смертю?» [1, с. 299]. І дає відповідь про те, що сьогодні потрібно «гуманізувати» смерть, для того, щоб припинити це мистецтво macabre, і прийняти її. Це не буде означати, що ми повертаємо віру в зло, наголошує автор, але у цьому ми можемо побачити спробу примирити смерть із щастям. Так, на нашу думку, і виникла ідея про введення в медицину та медичну термінологію – евтаназії, яка є однією із головних проблем біоетики.

Тоді, коли ми говоримо про сферу «позбутись життя», то розглядаємо його з точки зору гедоністичного способу життя сьогодення. Приходимо до думки, якою керується звичайна пересічна людина XXI століття – усе повинно приносити задоволення, відтак, якщо таке ЩОСЬ не приносить задоволення – його потрібно позбутись. Тому З. Бауман згадує слова Е. Ґіденса про прихід «чистих відносин». Отже, це відносини, що є насолодою, яку від них отримують, і щойно ця насолода зменшується і тане, або завмирає через доступність іншої, глибшої насолоди, немає причини продовжувати ці зв'язки [2, с. 180].

Згадаємо, що Е. Дюркгайм звертає свою увагу на сучасну проблему самогубства, як можна також розглядати як відмову від життя на користь смерті. Він стверджує, що величезна кількість самогубств доводить, що цивілізоване суспільство сучасності знаходиться в стані глибокого перетворення, про це свідчить серйозний «хворобливий» стан – можна сказати, навіть, що він вимірюється числом фактичних жертв [2, с. 207]. Ч. Тейлор з цього приводу висловлюється так: «У такому суспільстві, де люди перетворюються на осіб, «замкнених у своїх серцях», мало хто захоче брати активну участь у самоуправлінні» [9, с. 13]. Слабка людина сьогодення бажає позбавитись контролю над власним життям, відчуваючи страх відповідальності за свої вчинки, за свій моральний вибір, тому, думаємо, позбавляє себе життя.

Варто згадати також ствердження Е. Дюркгайма, яке ми обов'язково підтримуємо, дещо перефразовуючи. Перш за все, підкреслимо, що метою

для сучасності повинно стати зупинення занепаду колективного соціокультурного духу, який є джерелом етичної кризи яке тягне за собою нівелювання моральними категоріями. Для досягнення такої мети, зазначаємо разом з філософом, не потрібно ні штучно відроджувати застарілі соціальні форми, ні винаходити зовсім нові форми, що не мають історичних аналогів. Але потрібно віднайти в минулому зародки нового життя і прискорити їх розвиток [5, с. 207].

Тому стверджуємо, що сучасна етика, як етика кризової доби повинна покласти усі сили на пошук та відродження потрібних форм трансформації соціокультурної взаємодії для збереження культурного космосу. Варто зазначити, що в такому ж руслі думки Т. Ярошенко виділяє їй особливі означення етики кризової доби – це актуалізація завдань та функцій віталістського, психотерапевтичного, герменевтичного, комунікативного характеру[13, с. 132].

Джерело вирішення проблеми нігілізму стосовно етичних категорій, підтримуючи науковий погляд, варто шукати в самій проблемі. Пануючий аморальний індивідуалізм варто просто розвернути на шлях всередину Людини. Варто додати, що втому європейського суспільства, що привела до кризи, варто шукати у втомі від раціоналізації усього навколишнього. На наш погляд, Європа втомилась боротись розумом, в ній є інтенція до боротьби серцем, до чуття серцем.

Таким чином, згадуючи вислів Ч. Тейлора, мораль буде внутрішнім голом кожного індивідуума [9, с. 26]. Тому і обґрунтування моральності варто шукати всередині нас, і сенсонаповненість, і значущість, вартість, відповіді на усі гнітючі питання – усе всередині нас у джерелі нашої автентичності, як називає її філософ.

З такої точки зору варто згадати концепцію Надлюдини Ф. Ніцше, співстраждання А. Шопенгуера, відповідальність Ж.-П. Сартра, абсолютну свободу Е. Фрома та поєднати це все із благоговінням А. Швейцера, а також звернутись до споглядального розуму вчень Сходу. Це і буде важливий поворот сучасної культури на вихід з кризи. Для тих, хто шукає джерело моралі в Богові, варто врешті знайти його милосердя всередині себе, і вже тоді пропустивши через власне серце, направити його благоговінням до усього навколо.

Е. Фром стверджує, що, якщо людина зможе реалізувати свій внутрішній потенціал, поєднавши себе разом зі світом, то вона позбавиться самотності, зливаючись з навколишнім світом воєдино, не буде більше відчувати сумнів відносно сенсу свого життя і себе самої. Філософ і ми разом з ним наголошуємо, що єдиний сенс життя – саме

життя [10, с. 132]. Тобто увесь сенс речей же існує в речах як річ-у собі, вона сама себе пояснює, здійснює життя свої екзистенції. Ч. Тейлор згадує термін Ж. Руссо «le sentiment de lèxistence», тобто відчуття внутрішнього контакту з собою [9, с. 28]. Тобто, людині потрібно себе пояснити через себе саму, ми повинні проявляти свою людяність, свою людську, а, отже, відмінну від інстинктивної суті, в чому і буде наша «автентичність». Філософ також звертається до Гердера: «…кожен із нас має власний спосіб бути людиною… кожна особа має свою власну міру» [9, с. 29]. Важливість контакту з собою, що є втіленням морального ідеалу людяності, вводить принцип самобутності: «Кожен із наших голосів має щось своє, а саме – має, що сказати. Я не лише не повинен пристосовувати своє життя до вимог зовнішнього підпорядкування, я не можу не можу навіть знайти його поза своєю особистістю взірець, за яким жити. Я його можу знайти лише в глибині свого єства» [9, с. 29].

Також згадаємо доречну до нашої теми цитату головної героїні із фільму режисера І. Диховічного «Вдих-Видих» («Вдох-Выдох», 2006): «Я зараз чую, як ти кричиш. Я сама зараз кричу. Як же нам почути один одного?». На наш погляд, в цих словах яскраво зображується проблема сучасної «моральної сліпоти»: ми не можемо закрити очі на проблеми інших, але, так, як у нас є свої проблеми, через власну егоїстичність ми нівелюємо ними, хочемо уваги до себе, таким чином здійснюючи нарциське вбивство моральності.

Ми вважаємо за потрібне звернутись до етичних категорій східних вчень, зокрема до ведичної книги – етичного вчення Упанішад. Тут потрібно наголосити на тому, що в західній традиції вже було звернення до давньоіндійської філософії, зокрема А. Шопенгауер. Також варто загадати про великих діячів XX столітті, які змінили хід історії, привносячи духовність та сердечність до порозуміння один між одним це Махатма Ганді, Мартін Лютер Кінг-молодший, Субхас Чандра Бозе. Вони продовжили вчення неоведанти Свамі Вівекананди, який наслідував три прості істини, що робить священне писання важливих екуменічним вченням: Бог абсолютний, світ відносний. Відповідно, нам потрібно вдосконалити світ; потрібно побороти бідність у світі, щоб люди могли звернути свою свідомість до Бога; всі релігії світу прагнуть до однієї основоположної Істини. Відповідно нам варто проявляти віротерпимість до різних релігійних течій [4, с. 30].

Варто зазначити, що в Упанішадах викладена вся суть Вед, тому їх також називають Ведантою (кінець Вед). Отже, в священних книгах пишуть, що ідеал етики – це самопізнання. Моральна поведінка – це самосвідома

поведінка, якщо під «я» ми розуміємо не емпіричне «я», зі всіма його слабостями, вульгарністю, дріб'язковістю, егоїзмом, а більш глибоку природу людини, що вільна від усіх зв'язків з егоїстичною індивідуальністю [6, с. 123]. Тобто, беручи до уваги сучасну моральну кризу, що «завдячує» гедоністичному стилю життя суспільства, то Упанішади стверджують, якщо ми створюємо із задоволень мету наших прагнень, то життя саме по собі перетворюється в моральне зло, що «не-гідне Людини».

Варто наголосити, що ми виділяємо одну із головних тез сучасної етики: розумне життя людини, згідно з Упанішадами, – це життя безкорисного служіння світу через співстраждання [6, с. 124]. І підтвердження цій тезі знаходимо у близькій для нас філософії А. Шопенгауера, який наголошує, що у випадку ненависті хтось би увірвався всередину свого ненависного недруга, в саму його кровну глибину, то відкрив би у ньому самого себе [12, с. 255]. Бо причиною цьому є ведична формула життя «tat twam asi», що в перекладі із санскриту означає «ти те єси». Іншими словами, ти є у всьому і все є в тобі, такий погляд на Людину передбачає, перш за все, невід'ємну першопочаткову цілісність та неподільність її суті.

Також вважаємо доречним згадати ще одну систему давньоіндійської філософії – йогу. Потрібно вказати, що йога бере свій початок в період, коли європейська культура знаходилась у своїй колисці на теренах Давньої Греції, у IV-III ст. до нашої ери та пов'язана з іменем Патанджалі та його «Йога-сутри» [3, с. 111], і продовжує своє активне існування до сьогоднішніх днів.

Варто зазначити, що Патанджалі приводить широкий ряд технік, які здатні гармонізувати розум, але ми візьмемо до уваги лише актуальні для нашої етики кризової доби. Це «яма» - соціальний кодекс та «ніяма» - особистий кодекс. Філософ вказує, що яма необхідна , щоб гармонізувати взаємодію із зовнішнім світом, а ніями – внутрішніх чуттів, адже існує дисгармонія між власним діянням та своєю ж внутрішньою позицією, тому що розум пробуджує нас до дій, вони ж стимулюють сам розум. Тому, коли зовнішні дії не гармонічні, тоді розум знаходиться в дисбалансі, відповідно буде схильний продукувати дисгармонічні дії [7, с. 27-28]. Таким чином, завданням сучасної людини, є досягнення гармонійного стану розуму та дій, щоб ствердити свою цілісність та неподільність у внутрішньому та зовнішньому єстві. Яма та ніяма містять у собі по п'ять принципів, тобто складають десять духовних заповідей, які можна запропонувати до сучасної етики, як етики кризової доби:

«Сат'я» – правдивість [7, с. 28]. Формула «sat nam» («сат» із санскриту

буквально означає правда, реальність, досконалість) може в цьому контексті розумітись – «моє ім'я правда», «моє ім'я реальність».

«Ахімса» – настрій на не-насилля відносно до всього: над людьми, тваринами, організмами тощо [7, с. 28]. Потрібно підкреслити, що цей принцип пронизує усю давньоіндійську філософію. Його можна розуміти як «не-насилля», а співстраждання з усім існуючим живим і неживим.

«Астейя» – чесність [7, с. 28]. Бути чесним з собою, зі своїми відчуттями, зі своїм навколишнім оточенням. Етична категорія «чесність» передбачає на нашу думку, важливу для сьогодення у своєму здійснення та стверджені «щирість». Якщо будемо чесним, відтак щирими.

«Брахмачар'я» – контроль над втіленням тілесного бажання [7, с. 28]. Варто зазначити, що це одна із важливих до втілення в сьогодення категорій, що потребує дотримання, адже сексуальне насилля це одна із хвороб сьогоднішньої культури, яка здатна приводити до людських жертв, кровопролиття, вбивств, самогубств, що руйнує навіть колись закладені фундаменти людяності в «тепер-час».

«Апаріграха» – «не-власництво» [7, с. 28]. Актуальність цього принципу варто шукати у Е. Фрома в концепції книги «Мати чи бути» («To have or to be»)[10, с. 119], яка полягає в тому, що концепт формули «бути» передбачає «віддавати» та «розуміти», тому є особливою для визнання її сучасною мотивацією.

«Шауча» – охайність [7, с. 28]. Іншими словами добросовісне виконання роботи, доручень, громадського обов'язку, що, в такому випадку, передбачає повагу прав та свобод інших.

«Сантоша – задоволеність [7, с. 28]. Це вдячність, особливо за життя як таке. За усі можливості, за присутніх у житті людей, за кожний прожитий та майбутній день (йога передбачає вдячність космічній енергії або волі). Такий принцип, на наш погляд, творить необхідну у сучасний час сенсонаповненість людини, усього ціннісно-смислового універсуму

«Тапах» – аскетизм [7, с. 28]. Цей принцип, на наш погляд, варто розуміти, як поняття «міри», в першу чергу. Цьому поняттю нас вчили древні греки, що ще раз актуалізує йогу до особливої уваги сучасної етики Європи.

«Савадх'яя» – само вивчення [7, с. 28]. І знову варто згадати Сократа та його висліів, що вже набув історичної метафоричності «Пізнай самого себе». Отже, прислухаючись до самого себе, ми, таким чином, прислухаємось до інших. Цей принцип стверджує нам про важливість самовдосконалення та нагадує дотичність до сродної нам філософії Г. Сковороди: «пізнай в собі людину» [8, с. 528].

«Ішвара пранідхана» – віддача себе космічній волі [7, с. 28]. Такий принцип передбачає розуміння «можливості» та «випадку», а також розуміння кантівської «речі-в-собі». Іншими словами, не все те, що існує повинне бути пояснене людиною, природа існує для споглядання та отримання дарів, які вона приносить, людина, на наш погляд, просто довершує первинну гармонію структури творення. Адже людина не є виключно суб'єктом-творцем, бо є тільки помічником космічної волі, що через своє життя здійснює творення речей у світі тут-і-зараз.

Як підсумок варто зазначити, що вчення йоги в етимологічному значенні варто розуміти під поняттям «єдність». В такому контексті вважаємо доречним нагадати про актуальність категорії «єдність» для сучасності.

Нещодавно Україна пережила «Революцію Гідності», а зараз перебуває на межі вирішення питання єдності та цілісності держави. Така ситуація, як ніколи твердить про кризовий стан країни. Візьмемо до уваги, що категорією «гідність» оперує етика, яка визначає її як уявлення моральної свідомості про цінність усякої людини, як моральної особистості. Тому варто сказати, що така категорія передбачає духовну єдність, і ми можемо говорити про революцію в моральній свідомості українців. Сучасність зактуалізувала шевченківський тип «загубленої української людини» М. Шлемкевича [11, с. 10], українські ЗМІ повертають до життя гасло «Борітеся – поборете!». Боротьба ж активізує людську єдність, передусім думки та дії, духу та життя. Етико-філософське поняття «єдність» не може мати початку чи кінця, воно потребує усвідомлення та визнання.

Відтак, ми готові впевнено ствердити, що саме категорії «єдність» не вистачає актуального виокремлення у проблемній низці, яку досліджує сучасна етика. «Єдність» в буквальному сенсі варто відносити до низки етико-моральних принципів, які здатні вивести європейську культуру з кризового стану, вивченням та практичним втіленням сучасної етики через призму давньоіндійської філософії.

Отже, сучасна криза «хвилинної» культури характеризується особливими новими проблемами етики кризової доби. На нашу думку, моральна криза сучасності особливо обумовлена проблемою обґрунтування самоцінності та нівелювання головними моральними категоріями «життя» та «смерть», «добра і «зла». Панування «чистих» взаємовідносин в соціокультурному житті XXI століття викликало бажання збереження «молодості», через відчайдушний страх перед «смертю», як злом, відтак його нівелювання заради продовження життя, яке в той самий

час піддається нігілізму. Тому увесь смисловий організм доведений до кризової ситуації піднімає небезпечне для організму-культури питання «позбутись життя», відтак позбутись «добра».

Отже, визначили, що європейська сучасна етика переживає таку ситуацію: стара система традиційних життєво-світоглядних орієнтацій вже не функціонує на повну силу, не знаходить втілення в сьогоденні, вже не дає відповіді на важливі питання сьогодення, адже і ряд самих питань вже змінився. Таким чином, сучасній етиці потрібно покласти усі сили на пошук та відродження потрібних форм трансформації соціокультурної взаємодії для збереження культурного космосу.

Прийшли до висновку, що вирішення питання етики кризової доби ми вбачаємо у пошуку автентичності, відтак людяності, джерела якої потрібно шукати всередині самого єства-таїни Людини. Тому, ми запропонували приклад фундаментальних категорій етики єдності, які, на нашу думку, важливі до втілення, апелюючи до давньоіндійської філософії Йоги-сутри та Упанішад, виділяючи джерела глобальної етики сучасності. Особливо важливим, на наш погляд є зосередження на таких моральних категоріях як співстраждання та благоговіння перед усім живим та неживим існуючим. Майбутньому потрібно більше, ніж людина сьогодення може осягнути раціонально, то ж звернення до чуйності - це як раз той момент важливої трансформації, який виведе нас зі стану межовості нашого буття до ствердження та сенсонаповненості буття кожного.

Література:

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти [Електронний ресурс] / Ф. Арьес. – М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 307 с. – Режим доступу: http://royallib.com/book/ares_filipp/chelovek_pered_litsom_smerti.html
2. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Втрата чутливості у плинній сучасності / Пер. з англ. О. Буценка. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. - 280 с.
3. Васильев Л. История религий Востока / Л. Васильев. – М.: Университет, 2000. – 227 с.
4. Дэйл С. Кундалини: Божественная энергия. Теория и практика / Пер. с англ. – М.: София, 2014. – 256 с.
5. Дюркгейм Э. Самоубийство: Социологический етюд / Пер. с фр. с сокр. А. Ильинского; Под ред. В. Базарова. – М.: Мысль, 1994. – 207 с.

6. Радхакришнан С. Индийская философия Т.1 [Електронний ресурс] / С. Радхакришнан. – М.: МИФ, 1994. – 460 с. – Режим доступу: http://royallib.com/book/radhakrishnan_sarvepalli/indiyskaya_filosofiya_tom_1.html
7. Сарасвати С. Йога-сутра Патанджали. Комментарии. – Минск: Ведантамала, 2006. – 348 с.
8. Сковорода Г. Пізнай в собі людину / Пер. М. Кашуба; Пер. поезії В. Войтович. – Львів: Світ, 1995. - 528 с.
9. Тейлор Ч. Етика автентичності / Пер. з англ. А. Васильченко. – Вид. друге. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – 126 с.
10. Фромм Э. Иметь или быть [Електронний ресурс] / Э. Фромм. – 120 с. – Режим доступу: http://www.etextlib.ru/Book/Details/11367
11. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – К.: Фенікс, 1992. – 168 с.
12. Шопенгауэр А. Две основные проблемы этики / А. Шопенгауэр. – М.: АСТ, 2006. – 512 с.
13. Ярошенко Т. Ідеї А. Шопенгауера як тематизація сучасності: етико-морфологічні аспекти // Філософія Артура А. Шопенгауера та сучасність / [Карась А., Рьод В., Лой А. та ін.]; за ред. А. Карася. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. – 164 с.

МИТРОПОЛИТ АНДРЕЙ ШЕПТИЦЬКИЙ У БОРОТЬБІ ЗА КУЛЬТУРНЕ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ

Ігор Батіг

Митрополита Андрей Шептицького називають однією із найвидатніших постатей ХХ століття не тільки у Церкві, пастирем якої він був, але й у Вселенській Церкві. Все життя та праця цієї людини випливали із глибокого внутрішнього зв'язку із Богом. За 44 роки перебування на Митрополичому престолі неможливо знайти жодної важливої ділянки церковно-релігійного, культурного та економічного життя довіреного йому народу, якій він не приділив би належної уваги. Слід зауважити, що ідея спасіння душі людини знаходить свій відгук у кожному творі багатої духовної спадщини цього мислителя.

Митрополит Андрей Шептицький написав багато творів, серед них аскетично-моральні, а також багато пастирських послань, в яких зосереджені його основні етичні ідеї та їхній богословський аспект. Головною метою цих праць було відновлення культурного світогляду українського народу, яке мусіло спровокувати й відродження нашої державності, врятувати нас від ментальної амнезії та історичного забуття.

Особливу увагу Глава УГКЦ зосереджував саме на ідеї державотворення. Він вважав, що візія незалежної соборної України має стати реальністю. Фундаментом такої держави повинні бути моральні цінності, християнський патріотизм, екуменізм, ідеал справжньої родини, повага до кожного індивіда та гуманізм. Тобто, культурна складова нашого мислення, концепція панування душі над тілом, свобода душу для цієї великої людини були основою сильної державної структури – не просто держави України, а насамперед Української держави.

Загалом усі етичні категорії, сформовані у працях цього мислителя, не є християнсько-екзистенціалістичними. Вони персоналістичні, а не лише метафізичні. Їй притаманний найвищий християнський гуманізм, а не тільки католицька обмеженість правилами і законами. Етичні та соціально-філософські ідеї цієї великої людини є значним досягненням української католицької релігійно-філософської і теологічної думки.

Слід зауважити, що саме постать Митрополита Андрея Шептицького символізує окрему епоху в житті Української греко-

католицької церкви. Тому для українського народу він став не просто релігійним діячем, а й виразником думки, людиною, яка мала особливий вплив на ціле суспільство. Як пастир Митрополит виявив власну душу передусім у своїх пастирських посланнях, але, крім того, написав багато популярних і наукових досліджень, зокрема чимало богословських творів, де важливу роль відігравало питання етики та моралі. Наприклад, такі: «Божа мудрість», «За єдність святої віри, церкви і нації», «Як будувати Рідну Хату?» тощо.

В основі культурно-моральної етики Андрея Шептицького маємо такі основні християнсько-духовні елементи: принципи об'єктивності, світоглядного плюралізму, відмежування від ідеологічної та конфесійної заангажованості. Під час написання курсової роботи було з'ясовано, що релігійно-філософським контекстом етики Шептицького був ранній неотомізм кінця XIX – початку XX століття, задуманий переважно як відродження метафізики св. Томи для апології католицького вчення. Важливо й те, що теологічною основою етики приписів Митрополита є вчення раннього неотомізму про Бога як Творця і Законодавця. Тому Андрей Шептицький й говорив про те, що індивідуум має розуміти людський та божественний закони, яких слід дотримуватися, виокремлюючи в першому суспільну мораль, а в другому – благородність душі й серця, а ще – повагу до Господа, любов до нього й своїх ближніх. Великий мислитель стверджує, що закони юридичні мають узгоджуватися із вимогами природного морального закону.

Незважаючи на те, що Андрей Шептицький жив у дуже складні історичні часи. Проте, він був справжнім демократом. Його демократичність проявлялася в розсудливості та дотриманні усіх приписів Святого Письма. Митрополит завжди стверджував, що тільки правда може вберегти нас від упереджень та необґрунтованої ностальгії, від страху змінити своє життя і життя своєї країни, а ім'я цієї правди – Бог. Він рішуче виступав проти полеміки й пропаганди, особливо в рамках етично-богословської думки.

А от причиною культурного занепаду України і взагалі тим, що найбільше лякало цього Титана Духу було те, що людина втратить віру, а це, на жаль, може зламати її духовну міць та примусити засумніватися у світлому майбутньому. «Ціль моєї праці – зібрати Вас усіх під стяг Христа. Наука Христа, якою я перейнятий... більше з власного переконання, а не з уряду – це мій прапор і мій дороговказ. Хай умру

днесь і у вічності не знайду щастя, коби лишень Ви, мої браття, були спасенні», - підсумував усе своє життя та працю Митрополит.

Сам ідеал національно-культурного життя Шептицький бачив в українській соборній незалежній державі. Великий мислитель протистояв двом жорстоким тоталітарним системам - німецькій та радянській окупаційній владі та намагався застерегти український народ від братовбивчої боротьби й антисемітизму. Боротьба за збереження мистецтва, за нескорені цінності серця була основою цілого його життя.

У своєму пастирському послання «До Духовенства і вірних Архієпархії» Митрополит Андрей звернувся із такими словами: «Маємо мати в Бозі надію, що на підвалинах солідарності й усильної праці усіх українців повстане Соборна Україна не тільки як велике слово і ідея, але як живий, життєздатний, здоровий, могутній державний організм, вибудований жертвою життя одних, а муравлиною працею, багатьма зусиллями і трудами других». Такі словами, яка ніколи, актуальні якраз у наші часи.

Сьогодні, як ніколи раніше, в очах усього чесного і справедливого, що є у нашій державі, Андрей Шептицький сприймається як всеукраїнський велетень духу. Митрополит заслужив це воістину всенародне звання усім своїм життям, кожним поштовхом свого доброго серця.

Глава УГКЦ вважав, що жертовність і сила нашого народу обов'язково будуть винагородженні, що Україна стане вільною європейською державою, а українці – не безвольними німими рабами, а господарями на власній землі.

Саме державотворчі ідеї Митрополита Андрея, який із Христом захищав свою Батьківщину, можуть змінити сьогоднішню ситуацію в Україні на краще. Якою ж, на думку, Шептицького повинна бути нова Україна? Це держава, де поважають життя і гідність кожної людини, а громадяни. Це народ, який бореться не за матеріальні багатства, а за свою душу, охороняючи серце від отруйного впливу зла.

ЯПОНСЬКІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ В. ВАН ГОГА

Ірина Микитенко

В. Ван Гог (1853 – 1890 рр.) – видатний голландсько-французький митець, представник постімпресіоністичного напряму у європейському мистецтві к. XIX – поч. XX ст. Творчість цього мистця, а саме паризький та арльський періоди, постає яскравим свідченням мистецького діалогу японської та європейської традицій.

Зазначимо, що даний діалог було розпочато наприкінці XIX ст., коли Японія стає відкритою для іноземних держав. Налагоджуються міжнародні зв'язки і європейці отримують можливість проводити експедиції з метою отримання знань про далеку та незвідану країну. Також у Європу починають проникати різноманітні товари з Японії, внаслідок чого, відкриваються численні магазини східних товарів, одним із найвідоміших, на той час, був магазин Мадам де Суай «La Porte Chinoise», що знаходився на вулиці Ріволі у Парижі [12, с. 13]. Магазин «La Porte Chinoise» був місцем зустрічі колекціонерів усього східного, у тому числі і японського мистецтва. Слід зауважити, що головним чином, серед поціновувачів та колекціонерів японського мистецтва, була тогочасна творча еліта.

Окрім цього, на рубежі віків, починають видаватися журнали, присвячені японському мистецтву. Особливо відзначають видання журналу «Le Japon artistique», ініційоване арт-диллером Самюелем Бінгом.

Також слід зауважити, що наприкінці XIX ст. у Парижі та Відні проходили Всесвітні мистецькі виставки та ярмарки, що давало змогу європейським мистцям безпосередньо ознайомитися із творами японських майстрів.

Доцільно буде зазначити, що в процесі ознайомлення із японською художньою традицією, особливе захоплення у тогочасних художників, викликала японська кольорова гравюра укійо-е – картини «тлінного», «скороминучого», «мінливого світу» [13]. Зауважимо, що вперше із мистецтвом японської гравюри на дереві укійо-е, французькі митці познайомилися як з пакувальним папером для порцеляни та спецій. Проте починаючи із 70–80 рр., завдяки наростаючому попиту, японська гравюра починає продаватися у магазинах східних товарів в якості мистецького витвору. Імпортом гравюри серед інших японських товарів, почали займатися арт-дилери. Одними із найвідоміших на той час були – Тадамаса Хаясі та Самюєль Бінг, які завдяки своїй діяльності, істотно вплинули на формування інтересу європейського суспільства до

культури та мистецтва Японії [10].

Відомо, що мистецтвом японської гравюри на дереві укійо-е, був зачарований і Вінсент Ван Гог, митець став її пристрасним колекціонером. Адже після переїзду у Париж, він почав скуповувати гравюри японських майстрів. Завдяки тому, що вони були надзвичайно доступними та дешевими, митцю вдалося зібрати колекцію, яка складалася із 200 робіт. Ван Гог не лише колекціонував гравюри укійо-е, а й влаштовував виставки для своїх друзів у популярному на той час, серед художників кафе, «Ле Тамбурін» на бульварі Кліши [6].

Але на цьому вплив японської культури на творчість митця не обмежується, відтак варто перейти безпосередньо до розгляду даного феномену у творчості В. Ван Гога.

Слід розпочати із паризького періоду творчості Вінсента Ван Гога, який розпочинається у 1886 р., коли митець прибуває у Париж. Саме на цей час припадає період активного захоплення митця японської художньою традицією, із якою він вперше зміг детально ознайомитися, на Всесвітній виставці у Парижі. У мистецтві укійо-е, Ван Гог віднайшов надзвичайно багато нових ідей, які у подальшому вплинули на світоглядні засади митця та його творчий метод.

Однією із таких ідей, було використання японськими митцями чистого, насиченого світлом кольору, що була співзвучною із прагненням постімпресіоністів використовувати у своїх роботах лише кілька основних кольорів. Після знайомства із творчістю видатного японського графіка Кацусіка Хокусая, Вінсента все більше починає приваблювати символіка чистих кольорів, оскільки митець вірив у потужні сугестивні властивості кольору.

Живописець високо оцінив вміння Хокусая примусити фарбу виражати емоції та звучати на повну силу [1, с. 47]. Це пояснюється тим, що кольоровий код японської зображальної системи володів особливим символізмом. П'ять основних «чистих» кольорів у японській культурі є частиною космогонічних співвідношень організації Всесвіту: її орієнтації по сторонам світу, включеності у річний цикл та співвіднесеність із стихіями [5]. Вони також мали ще багато різноманітних значень включаючи планети, звуки, сферу людського життя, й усі вони отримали специфічне потрактування у японській культурній традиції.

Окрім цього, можемо зауважити, що особливого значення Ван Гог надавав жовтій та синій барві. Жовтий колір виступав символом сонця та наділявся властивостями, які були здатні перемогти холодну темряву,

яку уособлював синій колір. Також, саме завдяки цим двом кольорам у творах Вінсента втілювалася ідея протистояння Добра і Зла.

Для Ван Гога увесь світ був святом кольору, відтак саме у пошуках кольору митець покидає сірий Париж та переїжджає у м. Арль у Провансі. З цього часу розпочинається арльський період творчості Ван Гога.

Арль був настільки мальовничим, що через свою барвистість здавався митцю настільки ж прекрасним як і Японія [10].

Варто зазначити, що Ван Гог був мало ознайомлений із Японією як із країною, з її традиціями, релігією, соціальним життям. Він вкладав у неї свій зміст, своє розуміння. В уяві митця, Японія поставала крізь призму мрій про світлу країну – утопію, яка дарувала радість [2, с. 217]. Відтак вплив японського мистецтва на творчість Ван Гога виявляється у вигляді переосмислених ідей у світоглядних засадах митця, втілених у картинах, а також у вигляді безпосереднього копіювання японських мотивів.

Розуміння мистецтва Японії, було для Ван Гога глибоким та інтимним, оскільки у ньому митець віднаходив ідеї близькі до його власних ідей, що стосувалися ролі мистецтва як такого, та його значення у житті людини. Це був прообраз мистецтва простого і радісного, сповненого краси, яка за переконанням художника здатна була врятувати світ.

Саме в японських гравюрах Ван Гог розгледів ідеал «народних картин» – простих та артистичних, доступних кожному та вплетених у життя суспільства. Тому митець задумується над тим, що якщо існує таке мистецтво як японське, воно може існувати і на європейському ґрунті. Відтак митець мріяв синтезувати мистецтво Європи та Японії, об'єднати тверезий реалізм та романтичний політ, зблизити дійсність і мистецтво, подолавши їх розрізненість та піднести мистецтво до «творчості життя» [2, с. 217].

Та перш ніж об'єднати їх воєдино, потрібно було глибше проникнути в сутність мистецтва Японії. Тому Вінсент переїжджаючи в Арль віднаходить джерело натхнення, яке в його уяві асоціюється із Японією. В Арлі він починає дивитися на світ інакше – по-японськи. Ван Гог з цього приводу писав: «Я не потребую японського мистецтва, так як повторюю собі, що тут я знаходжуся у Японії і мені, відповідно залишається лише розкрити очі і брати те, що лежить переді мною» [3, с. 122].

Дослідники віднаходять у цьому судженні митця близькість із

світорозумінням майстрів дзен. Зв'язок мистецтва Ван Гога із мистецтвом дзен, також обумовлювався й актуальними проблемами тогочасного європейського мистецтва. До таких проблем можна віднести такі як співвіднесення завершеності та незавершеності художнього витвору, межі достовірності живописного образу, секрет соціальної, психологічної дієвості мистецтва, декоративність живопису та проблема межі жанрів і видів мистецтва [3, с. 122].

Також для виявлення співвідношення Ван Гога із мистецтвом дзен, доцільно буде звернутися до слів самого митця: «Вивчаючи мистецтво японців, ми незмінно відчуваємо в їхніх речах розумного філософа, мудреця, який витрачає час – на що? На вимір відстані від землі до Місяця? На аналіз політики Бісмарка? Ні, просто на споглядання травинки. Але ця травинка дає йому можливість малювати будь-які рослини, пори року, ландшафти, тварин і, нарешті, людські фігури. Так проходить життя і воно занадто коротке, щоб встигнути зробити все» [6].

Аналізуючи вищеподане судження В. Ван Гога, можна сказати про те, що його умоглядні ідеї співвідносяться із ідеями дзен. Адже у спогляданні травинки можливо віднайти ідею занурення у стан Самадхі перед процесом творчості, що розкривається як стан звільнення від прихильності до усього зовнішнього та відкриття у собі все проникаючої «природи Будди», яка дає поштовх до прояву у звичайному житті прихованих духовних та фізичних сил [4, с. 10]. Саме у цьому стані митець починає відчувати всі нюанси руху природи у собі, відволікаючись від власного «Я». Відтак зосередження на травинці дозволяє через стан Самадхі, відчути у собі подих життя навколишнього середовища, відчути його приховані ритми та відобразити усе це на полотні.

Безпосередньо у творчості Ван Гога вияв дзен-буддійських ідей миттєвості та мінливості, співзвучних художній меті постімпресіоністів (прагненні відобразити у мінливому вічне), відображені у картині митця – «Гілка квітучого мигдалю у склянці». Гілка мигдалю постає образом ефемерної краси, в той час як дерева зображені на картині «Персикові дерева, що квітнуть», відображають красу надійну та вічну [9, с. 76]. Можна сказати, що ці зображення репрезентують гілку квітучого мигдалю як мить, а стовбур дерева як Вічність. Отже гілки на деревах уособлюють життя та виступають символом швидкоплинної миті у незмінній основі – стовбурі дерева як ідеї Вічності.

Але, слід зауважити, що переважно В. Ван Гог не закарбовує одну

мить, подібно імпресіоністам, він пише безперервність митей, динамічне буття кожного предмету. Відтак він справедливо вважається художником світових ритмів [10].

Варто зауважити, що твори Ван Гога як і творчість представників мистецтва дзен, відрізняє особливе прагнення до гармонії із природою. Звертаючись до мистецтва Японії, Вінсент прагнув віднайти не лише змістове наповнення та художні прийоми відмінні від європейських, а й засоби за допомогою, яких можна було б розкрити тогочасному суспільству гармонійність існування людини у природі. Тому у його картинах репрезентується олюднення природи, її одухотворення та глибоке взаємопроникнення усіх елементів світу співприроднього людині.

Також слід наголосити на тому, що Вінсент Ван Гог, в ході захоплення мистецтвом японської гравюри, копіював твори видатних японських графіків: Андо Хіросіге, Кацусіка Хокусая, Кітагави Утамаро, Кейсай Єйсен та інших [9, с. 76].

Однією із найвідоміших копій японських гравюр Ван Гога, є картина «Квітуча слива», виконана з гравюри Андо Хіросіге «Сливовий сад в Камейдо» із серії «Сто відомих видів Фудзі».

На цій картині, на передньому плані, було зображено стовбур дерева сливи, який практично займав усю картинну площину, а на задньому плані поставав квітучий сливовий сад. Слід зауважити, що Ван Гог ретельно копіював цю роботу за допомогою міліметрового паперу, намагаючись відтворити в досконалості кожну деталь. Проте він все ж таки вносить нові елементи у свою картину. Він оздоблює картинну площину рамкою, яку прикрашає ієрогліфами [9, с. 76]. Ці ієрогліфи були побудовані на тій самій основі, що й у японських майстрів – простоті та грубості, що дозволяє говорити про відображення у творчості митця категорій японської естетики – «вабі», що означає красу простоти, та «сабі» як втілення краси у формі недосконалості.

Варто звернути увагу на те, що для В. Ван Гога особливе значення мали дерева. Вони уособлювали пам'ять – як пам'ять Всесвіту, а також як пам'ять поколінь. Дерева також поставали пам’ятниками природі, її спонтанній та могутній силі і невичерпній здатності дивувати. Дерево у розумінні митця також поставало символом відродження життя. Саме тому, на відміну від Хіросіге у Вінсента сливовий сад, що зображений на задньому фоні, постає у апогеї цвітіння, утверджуючи та прославляючи буйство життя.

Це також було пов’язано із тим, що Ван Гог завжди тонко відчував

природу у її часових змінах, що доповнювалося ідеєю циклічності, якій підкорене усе у природі, в тому числі і людське життя.

Окрім цього, зазначимо, що В. Ван Гог надавав великої значимості проблемі єдності людини із світом їй співприродним. Він волів розкрити людям, за допомогою своїх картин усю красу природи, відкрити її приховані ритми. Оточуючому середовищу, митець надає особливої уваги, він захоплено пише на пленері дивовижні натюрморти, неначе зливаючись із природою та наділяючи усе, що його оточує душею. Романтично-антропоморфне сприйняття природи, перетворюється у почуття одушевленості Космосу. У цьому виявляється психологізм та своєрідний пантеїзм творчості митця. Як пише дослідник А. Перрюшо: «Дихати, відчувати, рухатися можуть кущ, дерева, дорога, Космос – у Ван Гога страждає навіть каміння» [8].

Варто зауважити, що в арльський період творчості митця розкриваються проблеми символічного змісту його картин. Саме тоді художнє мислення митця набуває особливої метафоричності. Все, що спостерігає Ван Гог у природі, нагадує йому про реалії людського життя. Природа уся, володіє тими ж творчими силами, що діють у людському житті та поза ним. Відтак саме в Арлі життя природи та людське життя, перетворюються на дещо всеохоплююче та органічне [2, с. 217].

У прагненні відобразити гармонійність та єдність стосунків природи і людини, розкривається й символічність картин Ван Гога, що яскраво відобразилося у образах Сіяча та Женця. Сіяча можна трактувати як Бога, а насіння, які він просіває, виростаючи перетворюються на хліби, що уособлюють людство, яке Женцю потрібно буде пожати. Відтак Ван Гог уособлює Сіяча і Женця як рівнозначні першопочатки, він також наголошує на тому, що Женця не слід боятися людям, оскільки він є тим образом смерті, який являє нам велична книга природи. Як вважають дослідники, Ван Гог таким розумінням життя та смерті прагнув відкрити людям мужність та втішання, оскільки вірив у терапевтичну функцію мистецтва [2, с. 217]. Можна зробити висновок, що В. Ван Гог тонко відчував проблему відчуження людини та природи у тогочасній добі, яка призводила до того, що людина відчувала себе загубленою, втраченою. Тому за допомогою своєї творчості він хотів показати людині, наскільки глибокими можуть бути її стосунки із світом природи, розкрити її положення у світі та окреслити миттєвість, тимчасовість людського життя у Вічності. Можна сказати, що це цілком відповідає головній

творчій меті постімпресіоністів – закарбувати мить у вічності.

Окрім цього у вищевказаному, віднаходимо співзвучність ідей Ван Гога із такими, що витворені у мистецтві Японії, під впливом релігії синто, яка проголошувала єднання у гармонійному співбутті людини та природи, а також репрезентувала ідею захоплення природою через її неймовірну красу та непередбачуваність.

Незважаючи на те, що Вінсент Ван Гог не був ознайомлений із специфікою синтоїзму, можемо сказати про те, що ідеї витворені під впливом цієї релігії, втілені у японському мистецтві, художник зумів осягнути умоглядно через споглядання на витвори укійо-е та їх копіювання, що підтверджується цитатою митця: «Хіба те, чому вчать нас японці, прості як квіти, що ростуть на лоні природи, не є релігією майже у повному сенсі слова? Мені думається, вивчення японського мистецтва неминуче робить нас більш веселими та радісними, допомагає нам повернутися до природи…» [6].

Відтак можна сказати, що вплив японської мистецької традиції на творчість видатного голландсько-французького митця – Вінсента Ван Гога, є надзвичайно унікальним явищем в історії європейського мистецтва. Захоплення художника Японією, яскраво проявилося у періоди творчості митця в Парижі та Арлі. Саме у арльський період світогляд митця остаточно змінюється під впливом японського мистецтва. У його творчості починають відображатися не лише запозичені безпосередньо елементи із творів японських мистців, але й глибоке розуміння ідей мистецтва Дзен та синтоїзму. Відтак творчість Ван Гога, арльського періоду позначена глибоким прагненням до єднання з природою, до розуміння її прихованих ритмів, а також до виявлення життєдайної сили природи і відображення її у своїх картинах.

Література:

1. Виноградова Н. А. Кацусика Хокусай / Н.А. Виноградова. – М. : Белый город, 2005. – 49 с.
2. Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог : Человек и художник / Н. А. Дмитриева. – М. : Наука, 1980. – 404 с.
3. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – М. : Наука, 1977. – 168 с.
4. Завадская Е. В. Японское искусство книги (VII-XIX века) / Е. В. Завадская. – М. : Книга, 1986. – 214 с.

5. Медкова Е. Ключи к символике изобразительного искусства [Електронний ресурс] / Е. Медкова. – Режим доступу : http://art.1september.ru /article.php?ID=2008 01304
6. Мурина Е. Б. Ван Гог [Електронний ресурс] / Е. Б. Мурина. – Режим доступу : http://www.e-reading.mobi/bookreader.php/40252/Murina_-_Van_Gog.html
7. Натер Й.П. Ван Гог. Биография [Електронний ресурс] / Й.П. Натер**.** – Режим доступу **:** http://lib.ru/INPROZ/NATER_J/van_gog.txt.
8. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога [Електронний ресурс] / А. Перрюшо. – Режим доступу : http://www.e-reading.biz/book.php?book=89052
9. Рапелла П. Музей Ван Гога. Амстердам / П. Рапелла // Великие музеи мира / Под. ред. : Г. Греко. – Харьков : Чайка, 2011. – 159 с.
10. Ревалд Д. История импрессионизма [Електронний ресурс] / Д**.** Ревалд. – Режим доступу **:** http://www.gumer.info/bibliotek_Buks /Culture/Revald/
11. Тугендхольд Я. А. Винцент Ван Гог [Електронний ресурс] / Я.А.Тугендхольд**.** – Режим доступу **:** http://bookee.ru/catalog/classic/ tugendkhold-ja-a-vincent-van-gog/
12. Ives Colta Feller The Great Wave: The influence of japanese woodcuts on french prints / Colta Feller Ives. – New York : The Metropolitan Museum of Art, 1974. – 112 p.
13. Krahn L. A differentiation of influences of Japanese culture in mid-nineteeth century France [Електронний ресурс] / L. Krahn**.** – Режим доступу **:** http://digitalcommons.iwu.edu/rev/vol4/iss1/

Концепт взаємовідносин держави та людини за вченням Конфуція

Мартинюк А.О.

На сучасному етапі актуальність даної теми обумовлена інтенсивним розвитком науково-технічного та інформаційного прогресу, стрімкою перебудовою традиційного суспільства під вимоги XXI ст., де користь, достаток та комфорт набувають пріоритетного значення в людській свідомості, де культура зрощується з економікою, а критерії моральності тьмяніють на фоні досягнення матеріального благополуччя будь-якою ціною.

У наш час багато науковців звертаються до ідей та концепцій великого Вчителя Куна задля зацікавлення та переосмислення загальнолюдських цінностей. Разом з тим, вчення Конфуція про державне управління та "благородну людину" не набуло достатнього вивчення. Вважаємо, що для культурології дана тема має вагоме значення, оскільки торкається низки проблемних філософських питань, аналізує сьогодення крізь призму минулого, шукає шляхи реформування суспільства, в тому числі і українського, показує чесноти людей, які дотримуються "золотої середини", органічно поєднуючи моральність з суспільними досягненнями, пам'ятають історичне минуле попередніх поколінь, уникають користолюбства та залишаються Людьми у будь-яких життєвих обставинах.

Стаття має на меті проаналізувати вплив релігійних уявлень китайців, авторитету давнини на державне управління та моральну складову людської природи; окреслити взаємозв'язок держави та людини у вигляді моделі макро- і мікрокосмосу. Закцентовано увагу на виявлення загального механізму функціонування Піднебесної (Тань), як держави в період правління династії Чжоу (1122-249 рр. до н.е.), розглянуто ієрархічну систему в соціумі, як основу порядку та благополуччя.

Дана проблема має поглиблене наукове опрацювання. Є ціла низка авторів, які досліджували та досліджують ідеї Конфуція щодо організації та державного управління, сутність вчення про "благородну людину".

Історія Китаю сягає корінням далеко вглиб століть. Її тривалість та безперервність багато в чому пояснюються як міццю історико-культурної традиції, так і повагою китайців до свого минулого. Китай в цьому сенсі – явище унікальне. Це країна історії, країна високо

шанованих предків і переказів старовини, що ретельно вивчалися. Саме знання історії, переказів старовини, мудрості майже обожнених стародавніх правителів і мислителів було не тільки критерієм освіченості, але і запорукою успіху в просуванні по службі, у набутті здібними та амбітними престижу, авторитету, влади [1, с.5].

Конфуцій (551-479 рр. до н.е.) жив в епоху, коли Китай був розділений на безліч міст-держав. У традиційній історіографії вважається, що в цей час країною керувала династія Чжоу (1122 - 249 рр. до н.е.) [10]. Великий Вчитель у своєму вченні приділяв значну увагу суспільному розвитку, намагався відшукати шляхи досягнення гармонії та благополуччя завдяки гуманному державному управлінню.

Зразком суспільства для філософа служила родина, де всі її члени були пов'язані між собою спільними заняттями, загальним культом предків, кровноспорідненим зв'язком, що забезпечувало монолітність колективу. Як у родині, у державі молодші підпорядковувались старшим, але тепер поділ проводився не тільки за родинно-віковим принципом, але і за місцем у соціальній ієрархії [6, с. 219]. Цікаво зазначити, що мала родина, з якої складалося уявлення про державу як таку, відігравала чільну, але не виняткову роль у суспільному житті стародавніх китайців. Над нею стояв клан (цзун-цзу), який представляв собою союз кількох споріднених гілок. Клан міг здійснювати функції благодійні, культові, військової самооборони, освітні, так що благополуччя окремої родини не в останню чергу залежало від розмірів і могутності всього цзун-цзу [4, с.47]. Наявність пов'язаної родинними зв'язками потужної організації, як і факт органічного зв'язку між структурою цзун-цзу і системою соціальних рангів, що існували в той час в Стародавньому Китаї, – все це зміцнювало уявлення про принципову ідентичність родини і держави [10].

Держава Конфуція представлялася у вигляді піраміди, вінцем якої був Син Неба, правитель; серединою – правлячий стан; а основою – народ [6, с. 219]. Концепція єдиної і загальної вертикалі влади розвивалася і підтримувалася релігійними приписами, філософією і повсякденною діяльністю можновладців. Кожен – від імператора до дрібного чиновника – знав, що його положення в суспільства і матеріальне благополуччя визначаються єдністю основних принципів устрою цього суспільства.

Імператор, чиновники і піддані утворювали основні групи, на які і поділялося китайське суспільство. Всі були пов'язані один з одним і знаходилися в супідрядності, крім імператора, який не підкорявся

нікому. Він вважався вищим авторитетом і виконавцем божественної волі. Своїм становищем він був зобов'язаний як своїм походженням, так і особистими якостями, шанувався як земне втілення божественного начала [5, с. 22]. Над правителем, існувало "тянь" ("Небо") або "Шан-ді" ("Верховний Предок")*.

Земний владика був лише посланцем, який перебував з Небом у відносинах прийомного сина, що отримав "Небесний мандат" (тянь мін), спираючись на силу якого, він і царював на землі. Цей "мандат" не був свідченням божественних прав, яких не можна скасувати. Він дарований мудрому правителю, чия доброчесність дала йому право діяти від імені Неба. Тиран, який погано управляв державою і не володів чеснотою справедливості, гуманності і щирості, позбавлявся "Небесного мандата", і повстання проти його правління вважалося не злочином, а справедливою відплатою розгніваного Неба, чинного через повсталих [11].

Безпосереднє управління всіма справами держави перебувало в руках чиновників, повноваження яких визначалися самим імператором [5, с.21-22]. Кожен чиновник займав чітко визначене місце в суспільстві. Нижчий ступінь суспільства – основна маса китайського населення – був важливою робочою силою. Їхні контакти з вищими верствами суспільства були досить рідкісними, але вони неухильно і ретельно виконували свої обов'язки [5, с.23].

Конфуцій вважав, що основою порядку в країні є *лі* – "церемоніал", "ритуал", "шанобливість", "благопристойність" і т.д. *Лі* включав широке коло традиційних правил, за допомогою яких спадкова аристократія здійснювала своє панування [2, с.34]. За В.В.Малявіним, ідея ритуалу як сутності влади передбачала органічну концепцію суспільства, де благополуччя кожної людини залежить від співпраці всіх людей. Держава і весь світ розглядались як подоба живого тіла, і одним з головних властивостей мудрого правління вважались проникність, "прохідність" (тун) всіх каналів циркуляції життєвої енергії в світі – як у природі, так і в суспільстві [7, с.92]. Не можемо не наголосити на тому, що ця ідея є відгалуженням від загальної моделі уявлень стародавніх китайців, в якій людина вважалася частиною

* **Стародавні китайці поклонялися небу і землі як батькові й матері всього існуючого. Небо вважали повелителем і володарем світу, землю – повелителькою; таким чином, небо у них вважалося чоловічим началом, Ян, активним і досконалим рушієм буття і життя, земля ж – жіночим, Інь, початком мертвим, бездіяльним і нерухомим.**

природи, а вся Піднебесна мала жити в злагоді з космосом, підкорятися законам Всесвіту [12, с.20].

Висунення Конфуцієм вимоги до верхівки суспільства керуватися принципом *жень* також було соціально обумовлено. *Жень* зазвичай перекладають як "людинолюбство", "людяність", "гуманність". Фактично це був заклик до пануючого класу проявляти у відносинах між собою любов і солідарність. Конфуцій заперечував, що народні низи можуть бути гуманними. У справі зміцнення кровноспоріднених відносин Конфуцій надавав великого значення жертвоприношенням духам предків [2, с.35-36]. Жертвоприношення предкам були безперервно пов'язані з жертвоприношеннями небу. Філософ говорив: "Дякувати небу – перший борг людини, другий борг її бути вдячною до своїх прабатьків. Поклоняючись небу, ми поклоняємося предкам" [цит. за 8, с.74].

Держава в Китаї обмежувалась рамками царського дому, династичного дерева як якогось єдиного тіла, що охоплювало всіх членів роду, живих і померлих. Правитель, здійснюючи жертвоприношення покійним предкам, виступав посередником між земним і загробним світами. Одночасно правитель розглядався як осередок космічних сил, фокус світового кругообігу [7, с.89].

Л.С. Переломов у своїй праці згадував шляхи (*дао*) діяльності, які Конфуцій висував правителю для прояву його особистих якостей [9]. Перше *дао* – ци сін ("самоповага", " власна поведінка"). За Кун-Цзи, якщо людина не зберігає почуття власної гідності, не бореться за нього, то у неї немає надій стати цзюнь-цзи, бо це вже не державна особистість.

Друге *дао* полягало в службі сильним світу цього ("службі у вищестоящих"). Від претендента на звання цзюнь-цзи в плані його служби було потрібно виявляти "відповідальність" за доручену йому справу.

Третє *дао* – "повчання народу". Прямий обов'язок правителя – ян мінь ("виховання народу"), і він повинен впливати тільки добротою. Якщо ж він стане спиратися на закони, то його діяльність не буде "повчанням народу", а сам він перестане бути конфуціанцем.

Четверте *дао* – управління народом. У цій сфері контактів з народом претендент на звання цзюнь-цзи повинен був завжди виходити з принципу "*і*" – "справедливості" [9, с.391-393]. З огляду на шляхи (*дао*) діяльності, можемо простежити схожість чеснот правителя з чеснотами "благородної людини".

Великий Вчитель стверджував, що справедливість буде існувати

лише тоді, коли кожен суворо дотримуватиметься вимог і звичаїв, які встановлені для певного рангу, і слідуватиме покірності собі і своєму правителю. Ідея покірності охоплювала покірність і шанування батьків (*сяо*), підпорядкування молодших братів старшому братові і повага молодшими братами старшого брата (*ді*), підпорядкування підданих своєму правителю. Щоб згладити невдоволення низів, Конфуцій пропонував панівному класу більше приділяти уваги розвитку землеробства, закликав полегшити тягар поборів і повинностей. Щоб зробити управління більш міцним, Конфуцій закликав пануючу знать висувати на державну службу найбільш здібних із середовища аристократії [2, с.37]. К.Т. Ясперс свого часу наголошував на тому, що великий Вчитель розглядав закони засобом правління, проте лише ті, які діяли в обмеженому обсязі. Найкращим засобом мав бути зразок, приклад [13, с.131].

Відтворення загального механізму функціонування Піднебесної (Танься), як держави в період правління династії Чжоу (1122 - 249 рр. до н.е.) з релігійним началом, традиційністю та ієрархічністю дало змогу акцентувати увагу на постаті правителя задля окреслення образу "благородної людини".

Як відомо, термін "благородна людина" першопочатково мав кілька варіантів тлумачень, але найчастіше, судячи за джерелами, Конфуцій застосовував цей термін до двох типів людей: до аристократично вихованої ідеальної людини та до вченого, який був готовий присвятити все життя своєму моральному вихованню.

За Конфуцієм, благородна людина вивчає всю культуру і пов'язує своє вивчення ритуалом. Тут слово "культура" означало читання двох книг – "Вірші" і "Писання", які надзвичайно цінувалися в епоху Чжоу. Однак не можна було обмежуватися лише читанням цим книг. Книжкове знання мало поєднуватися з дійсною практикою. Говорячи, що таке знання має бути пов'язане ритуалом, Конфуцій мав на увазі, що здійснення ритуальних установлень з більшою вірогідністю закріплювало за людиною знання [3, с.35-36].

Великий Вчитель вважав основним методом отримання знань – навчання, а джерелом знань – давні перекази і літописи. Філософ висунув ідеалістичну тезу про вроджені знання, які він вважав "вищим знанням". Знання, набуті в процесі навчання, він розглядав як більш низькі, знання, отримані з безпосереднього досвіду самої людини – як найнижчі. Конфуціанський спосіб мислення вимагав, щоб відношення людини до сучасних їй проблем виражалося через призму визначень,

освячених авторитетом предків. Встановлення та оцінки древніх розглядалися як абсолюти, істини – зразки [2, с.54-55].

Головною чеснотою і базовим принципом вчення про "благородну людину", за Конфуцієм, мала бути людяність. Філософ говорив: "Якщо людина не людяна, що їй ритуал? Що їй музика?" [цит. за 3, с.36]. Тобто вивчення ритуалу і музики було безглуздим без "людяності", яка розумілася як людська самореалізація, або вірність. Однак у той же самий час у людяності самого себе розпізнавали не як ізольованого індивіда, але в існуванні в суспільстві разом з іншими людьми. Практика людяності не повинна була розглядатися як щось далеке, необхідне для абстрактного людства; вона мала виникати з розсудливості та обачності в словах і вчинках, у відносинах з родиною, родичами і друзями по селу – тобто з людьми, з якими ми щодня контактуємо [3, с.36-39].

Філософ розмірковував над питанням про природу людини – *жень* і дійшов до двох висновків. По-перше, людина повинна ставати людиною. Тому що людина не подібна тваринам. Лише ті, хто знаходяться в стані *жень*, можуть дійсно любити і ненавидіти. *Жень* завжди присутній в тому, хто серйозно зайнятий ним. По-друге, що є людина, виявляється у різноманітності людського буття [13, с.135-136].

Т.К. Ясперс зазначав, що Конфуцій розрізняв чотири щаблі людського характеру [13, с.137]. Найвищий охоплював святих, котрі з народження володіли знанням. До другого щабля мали відношення ті, які завдяки навчанню ще тільки мали оволодіти знанням; вони могли стати бладородними. Люди третього щабля насилу вчились. До четвертого щабля належали ті, кому важко доводилось у навчанні. Обидва середні щаблі, другий і третій, на думку філософа, знаходились на вірному шляху, але могли і не впоратися: "Тільки ті, що стоять на вищому щаблі мудреці та ті, що стоять на низькому рівні дурні – незмінні" [цит. за 13, с.137].

Великий Вчитель вважав, що корінь людського благополуччя – "в пізнанні, яке впливає на реальність", тобто в істинності думок. Те, що у внутрішньому вважається істинним, оформляється у зовнішньому. Внутрішня гідність здобувається за допомогою самоконтролю, за допомогою самоформування. Коли коріння хороше, тобто цим коренем є пізнання, реальність, тоді думки стають правильними, тоді свідомість стає безпомилковою, людина стає освіченою. Від сина неба до звичайної людини, для всіх коренем є формування людини (виховання через навчання). Якщо ж "у будинку важливих мужів панує

людяність, то людяність розквітає і в цілій державі" [13, с.137-138].

Отже, на основі викладеного матеріалу з'ясовано, що поштовхом для формування та реалізації вчення Конфуція, зокрема ідей щодо організації та державного управління, досягнення ідеалізованого образу "благородної людини", послужив тривалий період роздробленості Піднебесної (Танься) на безліч міст-держав за правління династії Чжоу. Орієнтуючись на культуру давнини з її традиційністю, релігійно-поетичним ставленням до природи, ієрархічністю взаємин у родині та державі, великий Вчитель розробив загальний механізм функціонування взаємопов'язаних елементів "держава-людина" задля встановлення порядку та благополуччя. Звузивши уявлення про державу до рівня родини, філософу вдалося розподілити права та обов'язки між різними соціальними верствами, тим самим визначити для кожного чітке місце в суспільній піраміді. Постать правителя, що наділялася сакральним та ідеалістичним відтінком, відігравала важливу роль посередника між небесним та земним світами. "Небесний мандат", який був дарований повелителем світу Небом за доброчесність та мудрість земного владики, надавався в розпорядження для справедливого та гуманного управління державою, то ж повстання та заворушення, чинені народом проти правлячої верхівки, вважалися проявом невдоволення та гніву великого Неба, а, отже, сигналом для позбавлення титулу "сина Верховного Предка". Оскільки моральність, а не закони, на думку Конфуція, могла урівноважити суспільство, то образ "благородної людини" мав послужити трампліном для удосконалення людської природи, призвів би до врегулювання державних справ. Безумовно, державу сучасного типу неможливо перебудувати під модель чжоуської держави, але і в XXI столітті деякі ідеї філософа змогли б стати у нагоді.

Література:

1. Васильєв Л.С. Древний Китай. – Т.І : Предыстория, Шан-Инь, Западное Чжоу (до VIII в. до н.э.) / Л.С. Васильев. – М. : Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 1995. – 379 с.
2. Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах / Под ред. В.Г. Бурова, Р.В. Вяткина, М.Л. Титаренка. – Т.І – М. : Мысль, 1972. – 363 с.
3. Каидзука С. Конфуций. Первый учитель Поднебесной / С. Каидзука. – М. : Центрполиграф, 2007. – 73 с.

4. Китайський этнос на пороге Средних веков / М.В. Крюков, В.В. Малявин, М.В. Софронов. – М. : Наука, 1979. – 322 с.
5. Лёве М. Китай династии Хань. Быт, религия, культура / М. Лёве. – М. : Центрполиграф, 2005. – 224 с.
6. Литература древнего Востока. Иран, Индия, Китай (тексты) / Авторы-сост. Ю.М. Алиханова, В.Б. Никитина, Л.Е. Померанцева. – М. : Изд-во МГУ, 1984. – 352 с.
7. Малявин В.В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин / В.В. Малявин. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 451 с.
8. 8.Ольденбург С.Ф. Конфуций. Будда Шакьямуни / С.Ф. Ольденбург. –М. : "Ломоносовъ", 2012. – 192 с.
9. 9.Переломов Л.С. Конфуций и конфуцианство с древности по настоящее время (V в. до н.э. – XXI в.) / Л.С. Переломов. – М. : Изд-во "Стилсервис", 2009. – 704 с.
10. 10.Рубин В.А. Идеология и культура Древнего Китая (четыре силуэта) [Електронний ресурс] / В.А. Рубин. – Режим доступу : http://amkob113.narod.ru/rubin/v-r/rub-4.html.
11. 11.Фицджеральд С.П. Китай: краткая история культуры (пер. Р.В. Котенко) [Електронний ресурс] / С.П. Фицджеральд. – Режим доступу : http://librs.net/index.php?id=293080.
12. 12.Хачатурян В. Древний Китай. История, быт, нравы / В. Хачатурян. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2001. – 48 с.
13. 13.Ясперс К. Великие философы. Будда, Конфуций, Лао-Цзы, Нагарджуна [Текст] / К. Ясперс. – М. : ИФРАН, 2007. – 236 с.

Есеїстика

Соціальні мережі – проблема втечі від свободи за Еріхом Фромом

Богдана Ткачук

У одній із фундаментальних праць «Втеча від свободи» Еріх Фром розглядає значення явища свободи для особистості. Він говорить про те, що однією із невід'ємних людських потреб є важливим належати до певного соціального утворення або системи задля захисту та власної безпеки. Також Еріх Фром наводить приклад з Біблії: Адам і Єва перебували поза усіляким знанням, потребами, можливостями, тільки вкусивши плід з дерева пізнання вони були вигнані з Раю, після чого на них зрушилась хвиля страждань та потреб. Таким чином, Адам і Єва обірвати так званий «материнських зв'язок» зі своїм безтурботним життям.

На мою думку, тут варто розглянути тему соціальних мереж та їх значення для сучасного суспільства в контексті втечі від свободи за Еріхом Фромом. Потреба людини в комунікації апріорі є важливою для усього суспільства.

Новітні технології допомогли нам перевести спосіб комунікації на якісно та кількісно новий рівень – Інтернет. Але ніщо не ідеальне, і все має свої погрішності, а усілякий організм та механізм здатен до збою. Початковою ідеєю Інтернету був вільний доступ до будь-якої інформації, а також швидкісне її передача, обмін. Неможливо не відмітити важливий факт про новітню можливість проводити обмін інформації з людьми з усіх куточків світу, не виходячи власної кімнати. Але у тому, я вважаю, і міститься головна проблема.

Людина може створити будь-який образ себе, я б назвала його ідеальним і подавати його як свій власний. Пам'ятається навіть у період 2007 – 2010 років у соціальних мережах навіть з'явилась певна так звана раса «фейків»(від англ.-несправжній) – це були люди, що видавали себе за окрему відому постать, таким чином отримуючи незаслужену популярність серед когорти фанатів. Людині не потрібно мати власний інтелект, вона його отримує з Вікіпедії, їй не потрібне власне тіло, бо його не видно в соціальній мережі, (а якщо і це є ідентифікуючий аватар – то його можна виправити згідно зі стандартами моди у Фотошопі). Бажання бути відповідником до вимог заданого соціуму диктує вищеназвані дії.

Небажання знаходитись у соціальних мережах буквально відриває особистість від суспільства. Важливість цивілізаційного потоку

сучасного часу – йти в ногу. До прикладу, інформація, яка передається у міні-соціумі – студентській групі щодо останніх новин, що стосуються розкладу, поширення питань до іспитів та інших негайних проблем знаходяться у соцмережі «В Контакті». У мене виникає питання: як не бути вигнанцем при такому розкладі проблеми, якщо один із студентів свідомо не «йде у ногу», коли ти розумієш, що ця інформація є важливою для тебе, що передача її або ж не передача відграє ймовірно негативну роль для тебе в подальшому і т.д.

Суспільство саме ставить рамки несвободи, при тому борючись за ту ж свободу. Тут я погоджуюсь із Еріхом Фромом.

Інформаційний простір досить специфічно викривлений в різноманітних блогах та коментарях. Це дійсно носить дивний феномен анонімності – він не просто дозволяє бути одночасно присутньому і відсутньому в інформаційному просторі, він є результатом деформованого відчуття реальності. На мою думку, це вже не проблема Інтернету, це проблема власної свободи індивіда і психологів.

Але можливо у всьому цьому існує лише так званий «дух часу». Озирнувшись навколо, ми бачимо, що люди однотипно кидаються на різні нові моделі техніки, підтримуючи лише «якісне», але все одно вироблене в Китаї, виробництво. Бренд захопив свідомість суспільства. Ми так довго виходили зі стану «стада», щоб знову туди повернутись.

Але переходячи до висновків, мені хотілось би зазначити, що хоч і суспільство так зав'язло в просторах інформаційних дір Інтернету та соціальних мереж, все одно існує той невеликий відсоток індивідуумів, які перебуваючи у невід'ємній комунікації з вищеназваними новітніми явищами бережливо і осмислено відноситься до надбань культури, до традицій, до звичаїв. Багато хто з дослідників визначав лише одну вісь на цій траєкторії руху, але я, хто є безпосереднім учасником такого руху, можу засвідчити не про «регрес», не про «застій», лише про поступове народження нових культурних цінностей у епоху існування соціальних мереж. Можна провести ототожнення з першими спробами до прямоходіння у малюків, у них не виходить усе зразу з першої спроби, лише через певний період нескінченних падінь і підйомів, невпевнених перших кроків дитина здатна самостійно прямувати усе своє майбутнє життя. Ми зможемо знайти свою власну, хоч і апріорі обмежену, свободу. Просто нам важливо зрозуміти правила користування, розставити правильно пріоритети і, мені здається, що пройде ще немало часу, але соціальні мережі перестануть бути регресуючим явищем для суспільства.

Вірші

Анастасія Мартинюк

***

Твоя душа – це джерело натхнення.
Це відповідь емоцій сьогодення.
Шкатулка мрій, нездійснених бажань…
Це істина твоя, це одкровення.

Чому така невпевненість у діях,
Коли бажання розчиняється в надіях?!
Ми в рамках невідомості, в буденній гонитві
Втрачаєм те приховане, те справжнє у подіях.

Те що на серці – погляд не сховає.
«Своя людина» враз це відчуває,
Найпотаємніше не втримають слова…
Воно мовчить так голосно, що правду розкриває.
***

***

Ах.. скільки фальші у словах,
що схована під вашим сміхом,
Ах.. скільки є нещирості в очах,
в якій душа переплітається з потіхом.

Чим далі час, тим менш цінуєм вірність,
чим далі, тим знецінюються почуття,
все нижчим станом нагороджується ніжність,
що дана для продовження життя.

Тонкий сарказм перемагає в правди,
ховаючи собою тисячі признань,
ви всі скоріш по головам протопчетесь заради
швидкого задоволення, що оминує бік страждань.

Всі горді, мов немає вам почину,
із впевненістю рветеся на перші виграшні місця,
а що з того, коли вже гниллю оброслись із середини,
в якій не видно ні початку ні кінця?

Високі мірки , зрощені амбіції,
пустує голова без досвіду і вмінь,
лиш вміємо прикинути позиції,
склонивши голову під відчуттям падінь.

Вже кожному своє, нащо всім напрягатися?
якщо є безліч бархатних доріг,
навіщо вам до справи марно братися,
даруючи пакунок передбачених інтриг?

Наскільки всі гниють у мережевій сітці,
лишаючи себе емоцій, кольорів життя,
вільніші вас, навіть птахи у клітці ,
яким задумано вкорочують чуття.

Ах.. скільки фальші у ваших почуттях,
навіщо ж так брехню підносити високо?
Щоб раз у раз з сльозами на очах
донести вибачення змішані з її потоком?

Смішні ви.. поспішіть змінити час,
залиште при дорозі егоїзму спрагу,
відчуйте, що фортуна все таки поглине вас,
пройдіть крізь терни до зірок усім на противагу.
2014 р.
***

Наталія Петровська

***

Вже скільки років ми страждаєм,
невже нема цьому кінця?
Голів до скону покладаєм,
надія лиш є на Отця.

Невже та перемога так далеко?
Чому всі хочуть роз'єднати нас?
Кріпацтво минувало, ці віки нелегкі..
А зараз незалежність бере час..

За що вмирали наші предки?
На кого кидали сиріт - дітей?
Щоб ці скупі щурі та виродки
продовжували знищувати всіх людей?

Рідненькі, схаменіться вже нарешті,
Та скиньте тих падлюк з радянського кобла,
ми нова нація, що гідна сили честі,
бо ж попередня вже достатньо віддала.

А ті, хто ще дожили досі,
хто дочекався самостійного буття,
лиш клякнуть на коліна та голосять,
"Онуки наші, збережіть своє життя".

Так прагне кожен бути європейцем,
кляне свою державу та братів,
в той час коли на виборах із серця,
свій голос віддає за зрадників - скотів.

За тих, хто не може вимовити слова,
щоб не запнутись на листку,
за тих, для кого українська мова,
мов крихітна роса на пелюстку.

Коли нарешті люди зрозуміли,
що їх тримають за вільних рабів,
тоді лише повстати ми зуміли,
коли від стану шоку народ наш озвірів.

Завжди не пізно , тільки б перемогу,
шкода, що перемога тягне за собою смерть,
шкода, що лиш не дочекатись допомоги,
від тих собак, що в Україні звели віку свого чверть..

І чути плач, і матір свого сина,
проводить у останню путь,
а разом з тим благає "Україно!
Лиш тільки ти нарешті гідності здобудь"..
2014 р.
***

Наталія Петровська

***

Замучена й розбита вщент ,
ти йдеш вперед з надією в долонях..
з дитячою наївністю чекаючи момент,
що за всю історію приївся глибоко у скронях.

Пошарпана, ти вже достатньо віддала,
а зараз час назад усе вертати,
тоді без досвіду, мала іще була,
сьогодні ж.. просто смішно своє рідне розтрачати.

Як можна було з гордої залізної Русі,
так легко і невинно стати на коліна?
Та й перед ким?.. тим, хто завжди зневагу кров'ю наносив,
хто йшов по головах синів твоїх, не знаючи зупину?

Поглянь назад, крізь серце правду пропусти,
дивись, невже була хоча б якась підтримка?
Як би не було сумно, та завжди,
була одна – одненька ти, сирота – дитинка.

Твої «брати» , що близько стелять зовнішні коріння,
найнебезпечніші були і є тепер,
на противагу всім віддаленим створінням,
що вже не раз ті самі крила допомоги розпростер.
Ти ж вирвалась вже раз з цього болота,
і досвіду би мала взяти на майбутній шлях,
навіщо знов тобі ця проклята сволота,
що мовчки робить своє діло на чужих землях?
Ти хочеш повернутись у минуле?
і більшу суму із людських життів їм заплатить?
тебе і так ріденькі діти позабули,
розпалюєш у їх серцях відразу.. хоча, вона і так уже горить.
Та попри все що було, попри всю твою руїну,
димить ще той вогонь непереможної землі,
так хочеться для тебе щастя, Україно,
щоб ти розквітла, як і Русь, на символічній і не переможеній горі.
2014р.