

© Барна Н. В.

15. Ушкалов Л. Григорій Сковорода: семінарії Л. Ушкалов. – Харків: Основа, 2004. – 896с.
16. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: 13560 слов: В 2-х Т. – М. : Русский язык, 1994. – Т.2. – 560с.
17. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / Д. Чижевський Д. — Х. : Прапор, 2004. — 272 с. 2.
18. Електронний ресурс: <http://kimo.univ.kiev.ua/Phil/52.htm>.

Барна Наталія Віталіївна кандидат філософських наук, доцент, директор Інституту філології та масових комунікацій Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна»

УДК 008 : 312.421

ЕСТЕТИЧНІ ІНГРЕДІЄНТИ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ЯК СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Постмодернізм як стиль вже втрачає метафізичні інтенції авангарду. Усе більше філософів свідчать про втрату метафізики взагалі. Тому складне питання стильових адекватій в представленій статті ми намагаємося визначити в рамках естетичного феномена „трансгредієнтного”, який охарактеризував М. Бахтін як своєрідну метапозицію (тобто завдання ззовні погляд) на іманентні формотворчі завдання видів мистецтв, які тяжіють до синтезу.

Ключові слова: постмодернізм, художня діяльність, естетика, художня форма, мистецтво.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИНГРЕДИЕНТЫ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Постмодернизм как стиль уже теряет метафизические интенции авангарда. Все больше философов свидетельствуют о потере метафизики вообще. Поэтому сложный вопрос стилиевых адекватий в представленной статье мы пытаемся определить в рамках эстетического феномена "трансгредієнтного", который охарактеризовал М. Бахтин как своеобразную метапозиции (то есть нанесенный извне взгляд) на имманентные формообразующие задачи видов искусств, которые тяготеют к синтезу.

Ключевые слова: постмодернизм, художественная деятельность, эстетика, художественная форма, искусство.

AESTHETIC INGREDIENTS POSTMODERN CULTURE AS A SYNTHESIS OF THE ARTS

Postmodernism as a style already lost metaphysical intentions avant-garde. More and more philosophers suggest the loss of metaphysics at all. So difficult question of style adekvatsiy presented in the article we try to determine within the aesthetic phenomenon "transhredyuentnoho" which Bakhtin described as a kind metapozytisyu (that is done outside the view) on the tasks inherent formative arts, which tend to synthesis.

Keywords: postmodernism, artistic activity, aesthetics, art form, art.

Ми можемо бачити, що предметність постмодерністської стилістики в її конфігуративних ознаках, як би ми не намагалися її писати, буде виглядати суто схематично та примітивно. Навіть в одязі, коли беруться описувати силуети як трапецевидні, прямокутні, овальні, трикутні – це звичайна елементаристська схема гештальтпсихології, яка

проектується на тіло людини і демонструє нам уніфікацію суто зовнішньої феноменологічності образу та інформації. Ця проблема стала актуальною в 70-ті роки, коли виникає велике розмаїття однотипного одягу і потрібно було якось класифікувати цей одяг. Зараз вона до сих пір ще існує на рівні поп-культури, на рівні не високого смаку модельєрів, які продовжують ще підживлювати свій модельєрський пафос примітивом апроксимації форм до геометричних фігур.

Якщо ми подивимось на те, як ставляться до силуету міста, то це теж проблема із проблем. Силует міста ввечері, вранці, вдень – це зовсім інші структури. Однак, коли в цей силует вписуються такі споруди, які винищують масштаб, які просто ніяк не можуть існувати в цьому місці, але вони існують вже декілька десятиліть, згадайте меморіальний комплекс слави над Дніпром, наприклад, можна продовжити ці приклади, то стає очевидною «помилка» ідеологів та архітекторів. Києву не пощастило на пам'ятники радянської доби, можна стверджувати, що він втратив свій камерний масштаб, завданий еклектикою XIX століття.

Скільки було розмов про створення певних культурно-історичних паспортів місця, коли б ми в місці, наприклад, біля Арсеналу бачили б невеличкий екран, де була б подана інформація і ви можете із задоволенням подивитися, що ж на цьому місці було, починаючи з давніх часів, коли виникає місто Київ і до сьогодні. Місце як святиня, як можливість бути не дооцінюється, особливо в історичних містах. Відбудовуються нові об'єкти, макети, але вони виглядають примарами, навіть у порівнянні з фото тих часів. Не хочеться буквально їх обговорювати, бо Успенський собор сьогоднішнього зразка і Михайлівський монастир – це і не собор, і не монастир. Це не споруди – це макети.

Макетний підхід домінує, макет створений з матеріалів в натуральну величину діє і існує як об'єкт, але об'єкта не існує. Тобто ми підходимо до досить цікавого міркування, що предметність середовища не визначається розмірами, не визначається навіть масштабами, воно визначається культурною практикою, яка породжує цей предмет, визначається матеріалами, з яких створено цей предмет, визначається стильовими вмінням тих майстрів, які створили цю споруду, а не макет в натуральну величину.

Ще гірше, коли ми заходимо всередину Успенського собору і бачимо, що там намальовано: ялинкові прикраси на тему українського бароко. Так, як розмалювали Михайлівський Золотоверхий монастир, то це просто сумно. Проте точаться розмови про «постмодерну» експлікацію культурно-історичного потенціалу. Проте всі естетичні інгредієнти свідчать про елементарний несмак. Ми можемо стверджувати одне, що винищування традиціоналізму, винищування шкіл, винищування навіть екології реставраційного типу, тобто локальних осередків, які зберігали традицію, призводить до того, що панує макетний підхід, де замість втрачених споруд виникають макети в натуральну величину.

Предметність як така заперечується. Замість неї ми бачимо щось таке, що предметом або витвором мистецтва назвати не можна. Якщо пройти Андріївським узвозом, поглянути старі світлини, на яких ми можемо побачити будинок Михайла Булгакова, увесь той світ нахиленого простору, в якому панує діагональ, то ми не можемо сказати, що можна пишатися тим, що ми нарobili з Андріївським узвозом. Тут має бути благоговіння перед культурно-історичним ландшафтом. Це вічне середовище. Тут має бути глибока зануреність у культурно-історичну ауру споглядання, а не кав'ярні, майстерні і весь той кітчевий простір галерей, який сповнює цей узвіз. Дещо краще в Москві з вулицею Старий Арбат, яка створена як пішохідна, але і він теж перетворився на кітчевий ринок, який стає розважальною, ігровою поп-реальністю.

Чи вартує так не шанувати місце, чи вартує так не шанувати простір, чи варто не розуміти предметність як таку, предметність міста, предметність свого життя, яке розмінюється на ганчірки, які продають у вигляді гарно набитих палантинів мануфактур, які діють за фабричною методикою. Ми можемо сказати, що етнорезервації, входження в етносвіт межують з комерційним імідж-рекламним торговельним бізнесом. Якщо біля

пірамід в Єгипті справді вирощують хліб так, як вирощували в ті часи, якщо люди живуть у тому одязі і саме так голять себе і носять такі ж перуки, то цей атракціон під величезним небом давнього Єгипту є виправданим. Це є певна ретро-архіазуюча реальність, це є певний скансен часу.

Ми ще не досягли такого світу. Якщо в Тезе біля католицького монастиря в Клюні існує екуменістичний табір, де збирається молодь і поп-екуменістична реальність вирує, то сам монастир у Клюні підтримує католицькі традиції досить суворо. Там навіть існує керамічна майстерня, яка повторює за старовинними рецептами стародавні технології.

Уся проблема предметності як такої, яка оточує нас, – це проблема часу, проблема вічності і проблема тимчасовості. Ми знаходимося в швидкому світі змін і катастрофічних предметних міграцій постмодерного середовища, тоді як власне місто є вічним місцем, в якому ці міграції є тимчасовим явищем. Його потрібно зонувати культурно, естетично де б сприйняття мало свій темп і ритм, свою ауру, свою режисуру, свою музейну, будемо говорити, піднесеність або музейну дезавуацію, де людина живе як давній грек, давній єгиптянин або давній киянин. Як це зробити? Як зберегти пам'ятник, який стояв біля метро Арсенальної, а не замінити його вульгарною гарматою, яку там поставили? Як зберегти ще багато інших пам'яток, які зникли? Ставити замість них макети? Це не вихід. Майстрів, які це робили професійно, вже немає. І тут ми потрапляємо в ситуацію ностальгії, ностальгії за тією предметністю, яка вже минула і ніколи не буде існувати.

Ми хочемо її диференціювати естетично, хочемо її описати, хочемо сказати, як її здійснити. Ми хочемо сказати, що вона має силует, має колір, має пластику, має свою мікрофактуру, текстуру, зроблену з того чи іншого матеріалу. Ми хочемо врешті-решт її повторити, але це неможливо. Є два способи реконструкції предметності втраченого часу: залишити мури втраченого і побудувати поруч макет, або на цьому місці робити макет, вважаючи, що це не макет, а справжня реальність. Уся традиційна культура так і робила, але ж вона була традиційною, традиція не порушувалася, а зараз коли не існує тих майстрів, не існує тих традицій, краще залишити могилу втраченої предметності і дати можливість жити їй в цій могилі, щоб зберегти небуття самої часовості як виток, як креативне бачення всесвіту. Це буде автентичне постмодерне естетичне рішення проблеми, а ми чомусь його не хочемо бачити.

Постмодерн виносить на поверхню новий організм уже космополітичного зразку, де ми бачимо техніку, архітектурні споруди, що нагадують або космічні апарати, або не мають зв'язку з певною традицією попередньої культури. Але вся ця гра в прямі і криві, гру контурів і орнаментальні алюзії є просто поверховим зовнішнім зчитуванням інформації. Головне зрозуміти, що річ у своїх метафізичних глибинах відбиває саму космодраму, космос культури як цілісність. Так, авангард стилізує платонові тіла, звідси простота і спрощеність, яка йшла в архітектуру, а з неї в предметний побут, навіть в одяг, усе здавалось простим, локанічним і було модним і цікавим.

Стиль модерн, навпаки, стилізує вишуканість, теургізм, містицизм і цей космос будувався не на лапідарній геометрії простих тіл, а на вітальному поштові, на тому віталізмі, який перетворився на орнаменталізм. Уся ця драма і космомеханіка, якщо вже так говорити, створює ту велику машину або мегамашину культури, про яку говорить Л. Мамфорд. Відбувався злам переходу від модерністської парадигми до постмодерністської.

Це переживається як суспільство споживання, як семіологічні інтроверсії вестиментарного коду у Р. Барта, як симулякри Ж. Бодрійяра, як тотальна музеєфікація, тобто біополітика [1]. Але головне, що сам предметний світ відчув різкі зміни. Цей катастрофізм, ця непередбаченість і необачність майбутнього вже прийшла, бо стабілізація не відбулася. Світ, сповнений різних форм, уже нікого не дивує: авто у вигляді літака з формами, що буквально повторюють форми літаючих апаратів, аудіотехніка, яка моделює космічні пристрої. Усе це вже відноситься до певного кітчу культури, де знову виникає поштовх до простих і ясних форм як, наприклад, флакони парфумів Коко Шанель (Шанель №5).

Прості форми чомусь відразу завоювали симпатію на відміну від вигнутих,

епатуючих та гнучких форм флаконів, які випускав Пуаре і всі інші. Чому? Тому, що починалася нова цивілізація. Мускулінний простір заявляв про себе як лапідарна пряма лінія, як Евклідова геометрія. Зараз виникає вже неевклідова геометрія. У просторі дизайну, у просторі предметних інтроверсій формується логіка нелінійного тексту, де людина вже не є креатором, яка знаходиться в центрі світу, а створює своєрідний аналог всесвіту. Ця людина довіряє створення нових форм комп'ютеру.

Уже комп'ютер стає тим суб'єктом діалогу – візаві проєктанта, який бере участь у проєктуванні. Новий механодетермінізм панує. Тобто предметність як така на об'єктному рівні – це предметність космологічно-механічного зразка, якщо космос не абсолютизувати, а розуміти як порядок, устрій, лад культури. Ця предметність відповідає стильовим відзнакам, відповідає певному кутюр'є, імені, але дизайнери тільки тоді стають іменами, коли з'ясували, охопили і відчували головний внутрішній нерв цієї космологічності. Ми можемо сказати, що предметність як така – це неотехнокосмос ХХ століття, який стає все більш і більш плюралістичним.

Людина може обирати із цієї тоталітарної еkleктики свій ансамбль, відчувати в цьому ансамблі певну конституативну екологічну нішу, але ця ніша не є завершеною до тих пір, поки суспільство не вважає її легітимною. Ця легітимність не дається відразу, вона швидко приживається як заміна іншої ніші, темп змін нав'язує іншу логіку бачення, іншу феноменологію, іншу теорію сприйняття. Ми бачимо, що сприйняття як психологічна реальність замінюється сприйняттям екологічного зразка, за Дж. Гібсоном, коли є висхідним не сам «психічний апарат», не об'єктний світ, а взаємодія між світом і психікою, де психіка і світ починають корелювати, взаємодіяти.

Предметне середовище стає все більш і більш ленд-формним, тобто саме волевиявлення землі, ландшафтний виток впливає на архітектуру і вона набуває абрисів хтонічних настанов для того, щоб, утворити не вертикальні споруди, які заповнюють зараз центри наших великих міст, а власне екологічну архітектуру, яка нагадує біоморфний об'єкт, яка сама є збільшеним мікросвітом. Живий всесвіт, живий організм як продукуюча вісь формоутворення стає цікавим експериментом для формотворчих пошуків.

Тут ми підійдемо до цікавих метафор і ще одного виміру проєктного середовища, яке пов'язане з кольором. Усі кольорові концепції, починаючи з Гете і більш пізніми дослідниками, особливо цікавим є В. Кандинський, є занадто суб'єктивістськими, більше того, вони несуть у собі присмак індивідуальної гармонії, де індивід починає створювати всесвіт на підставі якихось простих і ясних констант, якими є кольори.

Звернемося до В. Кандинського, Й. Гете і спробуємо на підставах досвіду Іттена вийти на сьогоднішні реалії постмодерного кольорового середовища, яке об'єднує всіх – і мільйонерів, і жебраків – поділяє людей за типами «весна», «літо», «осінь», «зима». Якщо ми говоримо про колір, то колір може бути екранним, кольором предмета, зображення, виведений поліграфічним друком, на повітрі, в інтер'єрі, колір може бути фактурою будинку, фарбою, якою пофарбований будинок, тощо.

Тобто ми беремо якусь абстрактну і загальну номінацію кольору і намагаємося від неї відштовхнутися для розуміння, як сприймає людина ці, будемо говорити, космологічні або морфологічні константи кольору, як вони впливають на неї. Головне зазначити, якщо природні форми рухаються в контексті аналоговим системам, так званих, техно-алгоритмів, коли архітектура та інші предметні форми намагаються повторити геобіоценоз живих систем, які існують на землі, то складність і, більше того, простота пофарбування відразу ж працюють на дві ознаки кольору: система середовища полягає в тому, що він традиційно існує в контексті бінарних систем, тобто доповнювання червоного зеленим, помаранчево-синім і так далі, а система локального кольору унікає рефлексів, відображення кольорів – це в більшості локальні кольори екранного світу.

Однак колір є стримувальним чинником, тому звернення до мистецьких аберацій кольорових відносин є досить цікавим досвідом, бо вони дають певні міфологеми і філософські алітерації, допомагають побачити складність місцезнаходження людини в цьому

світі, коли людина виглядає не просто аналогом клітини з її біогенетичними засобами, а сама стає епіцентрі формотворчості. Колір є рятівним моментом, як інгредієнт середовища, на відміну від флуктуаційних та інших інновацій сучасного нелінійного простору архітектури.

Ми бачимо дуже різноманітне семантичне поле кольорової синтагматики як певної міфологічної та семантичної традиції, яка з часів античності не стає радикально іншою. Більше того, вона все більше і більше, особливо у ХХ столітті набуває інтуїтивістських та відверто індивідуалістських рис. Так, вражають кольори Казимира Малевича чи то Василя Кандинського. Особливо цікава метафізика кольору В. Кандинського, який прямо співвідносить колір і звук, більше того, звук не абстрактний, а звук музичних інструментів.

Усе це є своєрідною міфологією, але нас цікавить не скільки вона, а скільки колір як дихотамічна структурна або бінарна структурна опозиція, яка допомагає співвіднести форми, стилі, стати формою в контексті сьогодишнього метаболізму та космоморфізму дизайну та архітектури. Говорячи про хроматизм Платона, М. Серов виписує ахроматичний ряд. Так, його таблиці поєднують колір, возраст, емоції, простір. Існують відповідні кольори: чорний – молодість, страждання, низ; сірий – зрілість, нейтральний, середина; білий – старість, задоволення, верх. Тобто ці класифікації дуже нагадують китайську класифікацію.

Хроматична система буде трішки іншою. Не будемо її наводити, бо вона заведе нас в дуже детальне і непотрібне з'ясування античних космологічних уявлень хроматизму, ми просто відсилаємо читача до книги М. Серова [2]. Цікаво звернутись до більш сучасної метафізики кольору, яку нам дає В. Кандинський. У книзі «Про духовне в мистецтві» він створює сильний каскад, якщо не міфологічних, то символічних алітерацій кольору, кольорів як глобальних метафор, кольору і звуку. Кандинський розподіляє кольори на дві великі групи: теплі й холодні, світлі та темні. Можна сказати, що це традиційна форма розподілу, яка є загальноприйнятою. Але так, як він описує її, – це зовсім не традиційний підхід, що має зовсім інший, міфолого-символічний підтекст. Це і є цікавим.

«Жовтий колір – типово земний колір, такий колір не може бути доведений до великої глибини, при охолодженні синім отримує, як було сказано вище, хворобливий відтінок. Порівнюючи з душевним станом людини його можна розглядати як цікаве зображення божевільного, це не меланхолія, але іпохондрія, у клінічному випадку «божевілля», струм сліпого безумства, буйного божевілля. Хворий нападає на людей, розбиває все навкруги, розкидає на всі боки свої фізичні сили. Без будь-якого порядку і безупинно витрачає їх, поки повністю не вичерпує. Це схоже на безумство, вичерпування останніх сил літа в яскравому осінньому листі, від якої потрібно взяти спокійний синій колір, що піднімається до неба. Так, виникають фарби страшної сили, в яких відповідно відсутній дар заглибленості» [3, с. 21].

Це поезія, це не те, що психологічний чи естетичний об'єктивістський підхід. Це поетичний пасаж художника, який сприймає колір усім своїм тілом як навалу жовтого, який розчиняється в просторі, який є саме божевілля як таке.

«Синій – типово небесний колір. При сильному його заглибленні виникає елемент спокою. Занурюючись у чорне, він має ознаки людського суму, стає безкінечно заглибленим у стан зосередженості, для якого кінця немає й не може бути. Переходячи до світлого, до якого синій колір має менше схильності, він здобуває більш нейтральний характер. І як високе блакитне небо здається для людини далеким і байдужим. Чим світлішим він стає, тим стає беззвучним, поки не перейде до стану повної відсутності звуку і спокою, поки не стане білим. Блакитний колір музично схожий на флейту, синій – на віолончель, і, відтворюючи в собі все більш темні тони, він схожий на чудові звуки контрабасу – глибокі та ємні, у піднесеній формі звучить сильно, що можна порівняти з низькими нотами органу» [3, с. 20].

Ми бачимо дихотомію жовтого та синього та їх єднання, що дає той спокій, яким є зелений колір. Але з яким пітетом виникає цей зелений! На якому просторі, на якому небесно піднесеному, драматизованому, театральному, жестуальному, більш того, музичному середовищі вимальовується ця контраверза у єднанні жовтого й синього. Вона навіть не єднається, а стає зеленим, стає дивним міфологічним чинником через диво, через одивнений простір взаємодання різних зусиль.

В. Кандинський порівнює зелений колір із спокійними, протяжними, середніми звуками скрипаля, який існує в якомусь міфологічному нелюдському просторі. Цікаво, як він поєднує ахроматичні тона – чорний і білий. „Білий колір діє на нашу психіку, як величезна тиша, яка для нас є абсолютною. Внутрішній він звучить як незвучний, що достатньо точно відповідає паузам у музиці, що частково вклинюються у розвиток музичної фрази, або зміст, і не є закінченим фіналом розвитку. Це тиша не мертва, вона повна можливостей. Білий колір звучить як мовчазність, яку можна бути раптом змінити. Біле – це ніщо, яке є номінальним, або дещо до початкове, що існує до народження сутнього. Так може бути починала Земля в білі часи льодяникового періоду» [3, с. 93 – 94].

Не варто навіть коментувати цю поезію, яка не піддається ніякому науковому інтерпретаційному дискурсу. «Чорний колір внутрішньо звучить як ніщо без можливостей, як мертва ніщо після вгасання сонця, як вічна тиша без майбутнього і надій. Уявлене музичне, музично-чорне є завершенням паузи, після якої є продовження, подібне початку нового світу. Так, як завдяки цій паузі завершення закінчено, усі часи навколо замкнулися. Чорний колір є дещо, що вгасає окрім вигорівшого багаття, є дещо нерушійне, як труп, до якого приходять безчасна і нічого невнемлюча людина. Це нібито безмовне тіло після смерті, після завершення життя. Із зовнішньої сторони чорний колір є найбільш беззвучною фарбою, на тлі якої будь-яка інша фарба, навіть та, що менш за все звучить, звучить тому і сильніше, і точніше. Зовсім не так стоїть справа з білим кольором, на тлі якого майже всі фарби втрачають чистоту звучання, а деякі абсолютно розтікаються і залишають після себе слабкі обезсилені звуки» [3, с. 96].

Ми можемо сказати, що перед нами два чудових світи, два абсолютно дивних джерела кольорового звучання. Саме дотичне уявлення образу, яке виникає завдяки спалаху цих слів, які торкаються кольору, навіть в ахроматичному виявленні вражають своєю величезною духовністю, яка зараз повністю вливається з простором нашого предметного середовища. „Червоний колір як ми його собі уявляємо – безмежний, теплий колір. Внутрішньо він діє як дуже жива рушійна безкінечна фарба, яка, однак, не має характеру розкидування на всі боки жовтого кольору. І, незважаючи на всю енергію та інтенсивність, створює враження певного втілення ціленаправленої всеохопної емоції, міці. У цьому кипінні і горінні головним чином всередині себе і дуже мало назовні наявним є так звана чоловіча зрілість» [3, с. 98].

Дивно, що він порівнює червоний колір з барабаним боєм. Саме лише гармати, саме лише барабан дає аналог цього внутрішнього кипіння. Оскільки власне занурення кипіння, на жаль, не виходить назовні. Більше того, розшукуючи кінематику, тобто аналогії геометричних фігур, В. Кандинський жовтий поєднує з трикутником, який є гострим, розчиняється у всі боки, а червоний поєднує з квадратом, завершеною ідеальною формою, або з колом, яке так само завершене.

Ми бачимо складні майже платонівські алітерації, які є певною метафізикою, метафізикою митця, який створив свій світ, свій всесвіт кольору як міфологізовану дійсності. Ми наводимо ці витримки для того, щоб відчувати, наскільки колір збуджує і наскільки він асоціативно спонукає до абсолютно несподіваних реакцій. Перед нами художник, який був дуже чутливим до кольору. Його всі роботи є кольоровими симфоніями.

М. Волков, який багато віддав аналітичним стадіям кольору, аналізуючи колір у живописі, говорить про те, що колір є метафізичним. Колір не є самодостатнім, як його описує В. Кандинський. Він не є настільки самонесучим світом, як це говорить великий абстракціоніст. Колір завжди потребує іншого кольору, завжди на межі зіткнення з іншим кольором. Так виникає колорит, так виникають градації, виникає середовище кольору [4]. Але наше завдання абсолютно не в цьому, ми не хочемо говорити не про локальні кольори, не про їх змішування, не про середовище кольорів, наше завдання говорити про колір форми, про співвідношення кольору і форми як інгредієнтів естетичного досвіду людини сучасності.

Ми побачили стратегію формотворчості як постмодерністський дискурс, де від деконструкції форма стає вже позитивістський орієнтованим синтезом, який поєднує в собі майже біологічні реалії, популяції, флуктації і все інше. Механодетермінізм знову заявляє

про себе через комп'ютер, через усі пристрої, які приходять в простір мистецтва. Нам цікаво те, що колір дає впевненість в тому, що форма є. Він допомагає формі збудити емоції, акцентувати їх, дихотомічно розставити акценти і створити ті контрасти, які пробуджують сенс життя, а не вводять у безмежжя космоморфогенезу візуальних картин всесвіту.

Доволі критично ставлячись до метафізики В. Кандинського, М. Волков досить доброзичливо говорить про аналогії кольору і звуку. Можна сказати, що ця аналогія є суто персоналістичною, є, будемо казати, індивідуально забарвленою, але вона дається як твій особливий код, як твоя можливість єднання одного світу і іншого. І це говорить про те, що вони потрібні одне одному. Колір – звук, звук – колір.

„У предметів, – пише М. Волков, – свої природні кольори, більше того, вони менш всього змінюють ці кольорові прикмети, по яких ми їх пізнаємо і розрізняємо. У Леонардо да Вінчі, якщо вдуматись у його слова, не заперечують цього кардинального факту, навпроти, він виходив із його визнання. Але питання про колір предмета, як видно, зовсім не просте, що особливо важливо, його складність має пряме відношення до тих завдань, які вирішує художник-колорист” [4, с. 29].

Можна сказати, що М. Волков цілком правомірно посилається на Леонардо да Вінчі, який говорить про загальну теорію рефлексу, але не рефлексу локального, який є частковим відображенням кольорів. Однак рефлекс загальний як середовище презентує сучасний „локалізм” постмодерного мислення, де колір, який потрапляє, наприклад, в одне середовище, стає більш дзвінким або більш глухим, або більш світлим тощо. Це є контекстне інтерактивне сприйняття кольору, яке спонукає до предметної акцентуації, до того, щоб виокремити ці предмети. Недарма Леонардо да Вінчі часто називають „першим дизайнером”. Дивно, але художники доби Відродження робили свої предмети в живописному відображенні без рефлексів. Вони просто моделювали тони, там немає відображення одного кольору і іншого. Тон ніс у собі загальний призвук або відлуння колориту всієї гамми, але локальних відображень не відбувалось.

Дещо подібне ми маємо і в сучасних мас-медіа, де локальна акцентуація настільки явно визначена, що рефлекс, інтеракція кольорів зникає. Це говорить про імперативний вплив, про агресію кольорового середовища, яка часто-густо дисонує з предметним середовищем. Констеляція із контекста предметних конфігурація до кольору – це та схема, яка вже впрацьована в моді. У моді з легкої руки Іттена, який цікавився кольором, починаючи з часів Баухаузу, виникає декілька стереотипів або схем, де жінкам нав'язується або прописується схематика кольорів.

Кольори пов'язується з порами року – це весна, літо, зима, осінь. Щоб спростити завдання і не описувати цей банальний і досить примітивний дискурс, можна констатувати, що достатньо контрастний локальний механізм визначення певних кольорів, які позбавлені дихотомії кольорово-звукових алузій, як у В. Кандинського, ані колориту, який ви бачили у М. Волкова, а які просто символізують характер, дають можливість акцентувати природні здібності тіла, проте ніякою мірою не можуть бути панацеєю і схемою назавжди даною і типом однозначного сприйняття інформації.

Так, навіть сам тип колориту як світлий колорит, колорит не явно виражений, ярий колорит, контрастний колорит – це достатньо примітивна рецитація, але вона спрацьовує і дає можливість на побутовому рівні розрізняти, структурувати і членувати інформацію. Тобто ми можемо підсумувати, що образ естетичних інгредієнтів предметного середовища як єдність предметних, кольорових і конфігуративних ознак – це досить складна реальність, яка залежить від культури, художника, способу сприйняття, моди на той чи інший тип споживання або сприйняття тих чи інших форм. Проте від того, що домінує – форма або колір – виявляється образна цілісність цього простору.

Конфігуративні ознаки частіше всього пов'язують із силуетом, із силуетом міста, силуетом предметів. Це частіше макрорівень зчитування інформації на края. Колір працює і на макро і на мікрорівні – це універсальна характеристика, яка є емоційно впливовим явищем, що ідентифікує і буквально полярно розводить структури, які ми інколи не можемо

назвати предметами, хоча вони є найсправжнішими речами навколишнього середовища. Предметний світ мімікрує, трансформується, шукає себе від мікрорівня до макрорівня. Зараз модним стає не деконструкція, не іронія постмодерного типу, не альянзи іронічної колажної деструктивної речі, а морфогенез, пошук нової біологічної і біонічної парадигми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гройс Б. Комментарии к искусству / Б. Гройс. – М. : Художественный журнал, 2003. – 342 с.
2. Серов Н. В. Античный хроматизм / Н. В. Серов. – СПб. : Лисс, 1995 – 640 с.
3. Кандинский В. Линия и точка на плоскости / В. Кандинский. – СПб. : Азбука, 2004. – 240 с.
4. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1985. – 211 с.

Бубняк Соломія Михайлівна аспірант Львівського національного університету імені Івана Франка

УДК [316.613.4:159.942]:303.21

ТЕОРЕТИЧНА ІНТЕРПРИТАЦІЯ КОНЦЕПТУ “СОЦІАЛЬНЕ САМОПОЧУТТЯ” В СОЦІОГУМАНІТАРНИХ НАУКАХ

У статті висвітлено концепт “соціальне самопочуття” в соціогуманітарних дисциплінах, зокрема у соціології та психології; виокремлено основні підходи до визначення соціального самопочуття; окреслено детермінанти соціального самопочуття, встановлено методики вимірювання рівня соціального самопочуття.

Ключові слова: соціальне самопочуття, соціальне самопочуття у психології, соціальне самопочуття у соціології, вимірювання соціального самопочуття.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕПТУ “СОЦИАЛЬНОЕ САМОЧУВСТВИЕ” В СОЦИОГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

В статье освещены концепт “социальное самочувствие” в социогуманитарных дисциплинах, в частности в социологии и психологии; выделены основные подходы к определению социального самочувствия; очерчены детерминанты социального самочувствия, установлено методики измерения уровня социального самочувствия.

Ключевые слова: социальное самочувствие, социальное самочувствие в психологии, социальное самочувствие в социологии, измерения социального самочувствия.

THEORETICAL INTERPRETATION OF THE CONCEPT OF “SOCIAL FEELING” IN SOCIOHUMANITIES

In the article the concept of “social feeling” in humanities disciplines, in particular sociology and psychology; singled out the main approaches to the definition of social feeling; outlines the social determinants of social feeling, established methods of measuring the level of social feeling.

Keywords: social feeling, social feeling in psychology, social feeling in sociology, measuring social feeling.

Актуальність проблеми. У соціогуманітарних науках відбуваються значні зміни, пов'язані із соціальними трансформаціями сучасного українського суспільства. Ці зміни включають як переосмислення традицій у вивченні соціальних суб'єктів, так і залучення нових ресурсів. До останніх відносяться звернення до теоретичних концепцій, які були запропоновані у свій час іншими дисциплінами і знаходяться на периферії дослідницької практики.

Рисою багатьох сучасних досліджень соціальних процесів і явищ стає використання