

**Віра ДАРЕНСЬКА**

## **УКРАЇНОЗНАВСТВО ЯК ІНТЕГРАТИВНА КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДИСЦИПЛІНА**



*У статті обґрунтовується концепція українознавства як інтегративної культурологічної дисципліни, мету якої визначено як світоглядний синтез на основі вивчення конкретних галузей національної культури. Визначено принципи специфічно українознавчого аналізу історії українського мистецтва, філософії та інших специфікованих царин культури, суть якого полягає у їхньому розумінні як форм відтворення і рефлексії особливостей національного світогляду. Розглянуто основні категорії етностетики як засобу реконструкції специфіки національного світогляду через аналіз витворів традиційного українського мистецтва.*

Викладання українознавства в системі сучасної освіти потребує концептуалізації філософсько-методологічних принципів цього процесу на основі досягнень сучасної філософії культури. Адже сутнісна специфіка українознавства як навчальної дисципліни полягає в тому, що викладання національних традицій, що досліджуються у царинах різних наук (історії, філології, фольклористики, мистецтвознавства, історії філософії тощо) має відбуватися методом певного *світоглядного синтезу*, спрямованого на *свідоме освоєння і відтворення загальнолюдських смислів та універсальї культури у специфічних формах національного буття*.

Концептуалізація названих філософсько-методологічних принципів вже має певну історію. Зокрема, концепція, що розробляється дослідниками у НДІУ МОН України відрізняє підхід «інтегративного українознавства» (Л.К.Токар) від галузевих українознавчих дисциплін. За цією концепцією, «центром» українознавства є Україна та «український світ» як загальний культурно-історичний феномен, що зберігає єдність і спадкоємність у просторі і часі; відповідно, його окремими змістовними центрами є Україна-етнос, Україна-природа, Україна-мова, Україна-нація і держава, Україна-культура, Україна у міжнародних відносинах,

Україна-характер (ментальність) і доля, Україна (світове українство) як історична місія тощо. Як зазначає Л.К.Токар, головною проблемою розвитку українознавства на нинішньому етапі постає вироблення потреби інтеграції знань, що формувалися й формуються на рівні названих центрів, в яких відтворюється досвід основних сфер життєдіяльності людини й спільноти [див.: 17].

Утім, такий підхід до нинішнього часу зустрічає певні заперечення. Зокрема, наприклад, львівський професор-історик Я.Дашкевич вважає, що сам термін «українознавство» є «характерний для додержавного існування української нації» і тому начебто «не позбавлений дискримінаційного відтінку», а тому від нього, мовляв, взагалі треба відмовитися [5, 8]. Інший львівський професор-історик Я.Ісаєвич пропонує більш поміркований критичний підхід, але все одно наполягає на зайвості українознавства як інтегративної дисципліни. На його думку, «поглиблення знань про Україну й українців забезпечується, насамперед, всім комплексом взаємопов'язаних українознавчих дисциплін, яких не може замінити якась окрема українознавча дисципліна» [7, 276]. Утім, не важко показати, що обидві наведені думки містять у собі певні непорозуміння щодо самого предмета суперечки. По-перше, колишня специфіка вживання терміну у «додержавний» період не є автентичною, але штучно пов'язаною із специфікою певної історичної доби, яка вже відійшла у минуле. Разом з тим, і новітній період розвитку «українського світу» як культурно-історичного феномену має свої спокуси, зокрема, наявну загрозу виродження українознавства у своєрідну ідеологічну компіляцію (інколи тенденції до цього явно спостерігаються). «Нація, що стала незалежною, — справедливо зазначає О. Гомілко, — потребує не ідеологізованого (і навіть певною мірою міфологізованого) українознавства, а українських студій, орієнтованих на критерії раціональності, належні до засад європейської культури. Деідеологізація українознавства (звільнення від псевдопатріотичних гасел) уможливить трансформацію в бік українських студій як зразка регіональних наук у сенсі презентації України як певного регіону світової історії, культури, географії, філософії, права, мови тощо. Саме українські студії, ґрунтовані на критеріях раціональності, а не ідеології, спроможні стати не просто загальнонаціональним дзеркалом, що покаже як привабливі риси українства, так і його болячки, дефекти, хиби, яких треба щонайшвидше позбутися; вони мають дати правдивий портрет нації, що на ньому зображено народ у його минулому та в історичній перспективі» [4, 13].

По-друге, зовсім не йдеться про якусь «заміну» комплексу українознавчих дисциплін якоюсь штучно створеною дисципліною. Навпаки, українознавство як інтегративна дисципліна має свої специфічні предмет і задачі, а отже, потрібна саме для того, щоб галузеві українознавчі дисципліни не брали на себе зайві функції. Для порівняння можна згадати, що така само ситуація свого часу мала місце і з виникненням культуроло-

логії як окремої наукової дисципліни, — її так само звинувачували у намаганнях «замінити» галузеві науки про різні царини культури. Утім, такі звинувачування виявилися цілком безпідставними.

Отже, головну мету українознавства можна визначити як *світоглядний синтез на основі вивчення конкретних галузей національної культури*. Як зазначав С.Б.Кримський, в дослідженнях специфіки національної традиції у мистецтві та філософії «йдеться... про певні пресупозиції, тобто схильності, тенденції, які в різні епохи реалізують образи, що різняться зображальними засобами, але можуть бути реконструйовані в певні прототипи. Такі реконструкції й дають підставу оцінювати ті чи ті культурні процеси чи діяльність їхніх суб'єктів як національні феномени... це питання маємо розв'язувати через встановлення певних архетипів національної культури» [11, 110]. У цьому контексті українознавство має виконувати роль інтегруючої культурологічної дисципліни, яка *синтезує різні царини гуманітарного знання як засіб самоідентифікації та екзистенційного самовизначення особистості*. Така робота, окрім іншого, є конче необхідною також і для свідомого *формування конкурентоспроможного культурного іміджу України у глобалізованому світі*, оскільки «саме «взаємозацікавленість різностей» є умовою справжньої глобалізації», і тому в цих умовах найоптимальнішою є «оснащена найсучаснішими цивілізаційними атрибутами індивідуальна своєрідність кожної культури та кожного з її репрезентантів» [16, 335].

В останнє десятиліття з'явилися роботи, у яких починає реалізуватися саме така парадигма розуміння природи українознавства як інтегративної культурологічної дисципліни. Серед таких прикладів варто назвати монографію «Універсальні виміри української культури» (Одеса, 2000). Серед її авторів, у свою чергу, має філософсько-методологічне значення для нашої теми стаття О.С.Кирилюка «Універсально-культурні аспекти української національної екзистенції». Автор, зокрема, формулює «універсально-культурний зміст проблеми» української національної екзистенції; на його думку, цей зміст «криється у тому, що в її основі лежить загальносвітоглядна категорія життя, яка у даному випадку конкретизується у менш широке поняття «життя нації». В межах останнього ми спостерігаємо опозицію «справжнього» та «несправжнього» життя, котра, по суті справи, виражає протиставлення життя та нежиття, оскільки неавтентичне життя є таким життям, що не відповідає своєму поняттю і тому є неістинним, внутрішньо суперечливим і, отже, протилежним за змістом власно життю. Життя не в істині, життя поза справжністю — це не життя, а примарне животіння, існування без підстави, без основ, без перспектив» [9, 49—50]. Отже, саме ця світоглядна опозиція «справжнього» та «несправжнього» у соціокультурному бутті нації і є тією висхідною проблемою, на дослідження якої спрямовані українознавчі студії, незалежно від того, на якому конкретному матеріалі вони розгортаються.

Отже, метою даної статті є обґрунтування сформульованої концепції українознавства як інтегративної культурологічної дисципліни, з одного боку, на основі звернення до певних аспектів загальної теорії і стадіальної типології культури; з іншого — до конкретних прикладів аналізу світоглядної проблематики в українознавстві (у царинах філософії та мистецтва).

Особистісний характер людської життєдіяльності завжди потребує універсалізації різних форм досвіду на основі причетності до абсолютних цінностей, що визначають цілісність «життєвого світу» людини. Отже, за будь-яким розмаїттям культурних «образів світу» і форм їхнього предметнення, завжди існує і відворюється певна протоструктура людської цілісності. Завдяки цьому феномену своєрідної «стереоскопії» кожної локальної культурної традиції, насамперед, національної, *саме вивчення рідної культури завжди є найоптимальнішим шляхом до виховання справжньої культурної універсальності світовідчуття людини, оскільки така універсальність тут є не умоглядною конструкцією, але спирається на безпосередній життєвий досвід — як свій власний, так і на досвід предків.* Цілісність «життєвого світу» національної культури має дві форми відтворення — традиційну («народна культура») і посттрадиційну (специфіковані модерні форми культури).

У філософському розумінні феномену культурних інваріантів (універсалій) існують певні загально визнані визначення. Наприклад, А.Я.Флієр пропонує таке визначення культурних універсалій: це «найбільш розповсюджені в соціокультурній практиці культурні форми (норми, зразки, стереотипи свідомості та поведінки), що відрізняються порівняльним одноманіттям своїх рис у найрізноманітніших народів» [18, 483]. Утім, ця система універсальних форм не зводиться лише до емпірично фіксованих феноменів, але має метафізичний вимір, причому останній і є визначальним. У суто філософському сенсі її, услід за С.Б.Кримським, можна визначити як «ціннісно-смісловий універсум» культури (і особистісного буття як його актуальної форми) [12].

В основі кожного з історичних типів культури, у тому числі, її національно-своєрідних форм, лежить певна універсальна модель Буття в цілому, що визначає смислову орієнтацію людини у світі. Зокрема, *космоцентричний* тип представляє Буття як живий, одухотворений, розумний, іманентний самому собі конкретно-чуттєвий організм — Космос, за межами якого нічого немає; а людину — як індивідуальний «згусток» космічних стихій. Натомість, монотеїстичні релігії сформували в рамках «осьового часу» (К.Ясперс) тип культури, якій притаманний *теоцентричний* тип особистості. Його принципова специфіка полягає в тому, що індивідуалізація особистості тут є опосередкованою відношенням до єдиного Бога через виконання Його заповідей, молитовну практику і перспективу вічного життя або загибелі душі. Отже, тут у поняття індивідуальності входять не тільки і не стільки певні натуральні ознаки людини

(вигляд, характер, звички, здібності тощо), скільки її особлива духовна диспозиція у перспективі спасіння або загибелі. Нарешті, *антропоцентричний* тип культури, що виникає в умовах техногенної цивілізації, розглядає світ як об'єкт підпорядкування та утилізації людиною, безсмыслений та мертвий сам по собі; а людину — як найбільш могутню серед істот, мета якої полягає в експлуатації оточуючої її дійсності та своїх власних «сутнісних сил». На наступній стадії власної еволюції, що репрезентований у «проекті Постмодерну», цей тип зрештою приходиться до поруйнування культурних універсалій людського буття. Отже, першим методологічним принципом світоглядного синтезу на основі вивчення конкретних галузей української культури має бути чітке розрізнення її елементів у рамках цієї чи подібної до неї загальної типології культури.

Первісною синкретичною формою відтворення цілісності національного «життєвого світу» є традиційна народна культура, яка виявляє його найбезпосереднішим чином в усталених формах. Ритуалізованість традиційної культури давала людині «абсолютне» розуміння суті і смислу світобудови у сакралізованих символах побуту. Отже, сучасне вивчення цієї стадії української культури не може мати лише ретроспективний, тобто суто етнографічний і фольклористичний характер, але має глибоке світоглядне навантаження. Головна задача дослідження і викладання української традиційної народної культури в рамках українознавства — це виховання на матеріалі її символів, художнього самовираження і поведінкових типів людей цілісного і органічного світобачення саме *сучасної людини*, яка не може повернутися у минувшину, але потребує її *екзистенційного* досвіду у вирішенні власних проблем, у власному творчому самовираженні. Отже, традиційна народна культура має вивчатися і викладатися в українознавстві саме як *джерело світоглядного досвіду*.

Іншим аспектом універсалізму традиційної народної культури було вироблення універсальних ознак «чоловічого» і «жіночого», які активно «розмиваються» у сучасній цивілізації. У будь-якому суспільстві є два типи основних функцій — продуктивна і репродуктивна — і вони потребують двох окремих інституційних систем: професійної системи і родинної системи. Останні, своєю чергою, потребують двох типів ролей, котрі повинні мати своїх виконавців, для того щоб суспільство успішно функціонувало. Інструментальні ролі вимагають раціональності, саможестійності та суперництва; експресивні ролі вимагають ніжності та виховательських здібностей для забезпечення соціалізації наступного покоління. Традиційні культури розподіляли ці функції між чоловіками та жінками цілком органічно, спираючись на досвід тисячоліть і у відповідності до вимог релігійної моралі. Отже, для сучасної цивілізації, яка спирається на принцип гендерної рівності, *саме досвід традиційної народної культури залишається єдиним автентичним джерелом диференціації «чоловічого» і «жіночого», оскільки сучасні соціокультурні практики роблять гендерні ролі все більше «розмитими» і навіть нівельованими.*

Потреба цілісної осмисленості світу є іманентною людині як розумній і духовній істоті, — а відтак, і у посттрадиційних культурах ми знаходимо такі культурні явища, що виконують ту саму функцію універсалізації смислів, яку раніше виконував символізм і ритуалізм традиційної народної культури. Зокрема, мистецтво виконує функцію гармонізації, універсалізації та ціннісної інтеграції життєвих процесів людини засобом їхнього переживання у контексті естетичних якостей світу. У секуляризованій культурі саме мистецтво, а також філософія стають універсалізуючими засобами світосприйняття, засобами трансформації і самовдосконалення особистості у відповідності до вищих цінностей, засіб сприйняття світу і людини як єдиного осмисленого цілого. Світ мистецтва є концентрованим «світом людини», олюдненим образом світу. Символічність створеної художньої реальності полягає у проясненні через неї смислів людських життєвих пошуків. У свою чергу, специфіка української художньої і філософської традицій включає ці пошуки у широкий контекст національного досвіду, — втім, на відміну від традицій народної культури цей контекст є глибоко *персоніфікованим*, він розкривається через індивідуальні вподобання. Тут метою українознавства є розвиток *культурного смаку*.

Специфічно українознавчий аналіз історії українського мистецтва полягає у його розумінні як форм відтворення і рефлексії вихідних особливостей національного світогляду. Плідний підхід до вирішення цього завдання запропоновано, зокрема, у статті М.Михайлюка і Т.Орлової «Творча особистість у системі традиційного народного мистецтва». Автори ставлять собі за мету «визначити вихідні категорії етноестетики, зрозуміти причини надіндивідуального характеру засадничих форм народного мистецтва». На їхню думку, останні «полягають у тому, що форми міфологічного мислення у пізніші епохи трансформувались у способи художнього синтезу і у вигляді засобів виразності почали виступати в якості мовно-моделюючих систем. У фольклорі, декоративно-ужитковому мистецтві відповідні архаїчні елементи зберігають інваріантність, набувають універсальності, мають загальнозначущий характер» [14, 20]. З цитованими тезами важко не погодитись; утім, викликає здивування те, що автори зовсім не звертаються саме до поставленої ними проблеми визначення *специфічних категорій* тієї дослідницької парадигми, яку вони слушно окреслили спеціальним терміном «етноестетика». Метою даної статті є обґрунтування теоретичної моделі, яка складається з чотирьох таких категорій.

Названі автори, на нашу думку, вдаються до певної підміни понять, яка у цій проблемній царині стала вже майже «класичною». А саме, замість категорій як раціональних «інструментів» аналізу специфіки світоглядного змісту традиційного українського мистецтва, тут йдеться про *архетипи* народного світобачення, які самі по собі є загальнолюдськими, а національної специфіки набувають тільки на рівні свого художнього вираження. Дійсно, як справедливо пишуть М.Михайлюк і Т.Орлова, «сакральну та космологічну символіку народного мистецтва можна виявити у тво-

рах майже кожного народного майстра». «У широко використовуваних досі знаках (зокрема, орнаментах, що відтворюють ромб-поле, дерево життя, вужа-охоронця й таке інше) спресовано багато пластів історичної пам'яті народу, починаючи від уявлень про світобудову та суспільні відносини до символіки, яка стосується життєвих сил і проявів людини. Символічні образи шляху, кордону, степу, криниці-джерела та багато інших втілюють і зберігають головні життєво-значущі сенси українського етнобуття» [там само]. Утім, власна мета етностетики полягає не у простому спостереженні архетипів і форм їхньої явленості в художніх образах, а у дослідженні національної специфіки, яка об'єктивно існує у формах традиційного мистецтва. У свою чергу, для цього потрібні *спеціальні категорії, які чітко видображають специфіку художнього світобачення у народному мистецтві*. Спробуємо визначити ці категорії наступним чином.

1. Фундаментальною категорією, що визначає специфіку художнього світобачення у традиційному народному мистецтві, є категорія *ладу*. У цьому категоріальному значенні слово «лад» вперше було застосовано у одному з найкращих на наш час комплексному дослідженні народного мистецтва, яке належить «живому класику» російської літератури Василю Белову. На відміну від класичної для академічної естетики категорії гармонії, категорія *ладу* має певну суттєву специфіку. Зокрема, вона полягає у наступному:

а) якщо категорія гармонії передбачає певну естетичну «дистанцію», відстороненість споглядача від твору мистецтва, то категорія ладу, навпаки, передбачає їхній живий зв'язок у життєвому процесі;

б) якщо категорія гармонії має акцентовано естетичний сенс, то категорія ладу має максимально широкий, синтетичний зміст.

Як писав В.Белов, для людини традиційного народного світогляду, «все було взаємопов'язаним, і нічого не могло жити окремо або один без одного, усьому призначалося своє місце та час. Ніщо не могло існувати за межами цілого чи з'явитися поза чергою. При цьому єдність та цілісність зовсім не суперечили красі та багатоманіттю. Красу неможливо було відділити від корисності, корисність — від краси. Майстер називався митцем, митець — майстром. Іншими словами, краса знаходилася в розчиненому, а не в кристалізованому, як тепер, стані» [2, 6].

Однією з основних соціокультурних функцій мистецтва є функція «гармонізації середовища» існування людини, її зовнішнього і внутрішнього життєвого світу [6, 60]. Саме ця вихідна і базова функція мистецтва у своєму первісному виді збереглася у традиційному народному мистецтві, визначаючи той специфічний спосіб світобачення, який воно у собі містить. Наприклад, як зазначають дослідники, найпоширенішим жанром українського народного живопису «була й залишається побутова картина... Митець акцентує свою увагу на морально-етичних аспектах українського життя. Виробничі процеси, з якими асоціювалася тяжка, часом підневільна праця, не є предметом художнього відображення. На-

родні малярі не вдаються до показу гострих соціальних конфліктів та суспільних протиріч. Та це не означає, що вони не помічали або ж свідомо обходили змалювання цих проблем. Річ у тім, що коло тем, образів визначалося потребами самих селян, функціонуванням народних картин в їхньому помешканні, одним із аспектів якого була морально-етична, позитивна емоційність... Народні малярі, мов співці-кобзарі, закликали людей до кращого життя» [15, 369]. На цій основі плідно відтворювався «поетико-романтичний погляд селянства на щасливе, безтурботне життя», що «виявляється в системі певних образів-символів народних картин, в яких домінує одвічна мрія про «райський» куточок у ви́хорі житейських бур... все довкілля доцільно зорганізоване, композиційно врівноважене. Навколишній світ згармонізовано — у ньому немає зла, насильства, пристрастей, всюди панують високоморальні, гуманістичні ідеали. Саме в цей казковий світ лине душа українця у своїх найсокровенніших мріях і **СПРЯМУВАННЯХ**» [там само, 371].

2. Отже, специфічну *екзистенційну установку* традиційного народного мистецтва (і одночасно його суто *практичну* специфіку) можна визначити категорією «*долетворення*». Пропонована категорія має чітко фіксувати той факт, що створення художніх творів народним митцем (і, відповідно, також їхнє сприйняття «*соборним*» народним суб'єктом) не були ані розвагою, ані суто утилітарним «оздобленням» життя — але, насамперед, це було і є *процесом активного регулювання душевно-психічного стану і духовних інтенцій людини, що визначає її життєвий шлях і його моральнісне осмислення*.

Наприклад, як писав відомий дослідник українського мистецтва В.Щербаківський, «образи дерева, мальовані на стіні, не стараються відтворити те реальне ботанічне дерево, яке росте в садку, що стоїть перед очима, а навпаки, це є образ того видуманого фантастичного дерева, що стоїть десь у Бога в раю, якого ніхто не бачив, але яке має бути незвичайно гарне й чудодійне, і тому кожен маляр чи малярка цього дерева дає волю своїй уяві, щоб зробити його найбільше фантастичним на стіні, а через те й найбільше діючим магічно. Малюючи його, дівчина чи жінка пригадає собі й пісні, і примовки, і оздоби весільного обрядового «гільця», щоб тільки зобразити його» [20, 164]. Будь-яка інша царина народної творчості мала подібний зміст.

3. Специфічною предметністю художнього формоутворення у традиційній народній культурі є не окремий, ізольований для суто «естетичного» споглядання «*твір*» як самоцінність, але цілісний «життєсвіт», до якого входять окремі витвори і живуть у ньому за законом «ладу». Остання з пропонованих категорій є буквальним перекладом пропонованого Е.Гуссерлем феноменологічного терміну «*Lebenswelt*». «Життєвий світ», за Е.Гуссерлем, — це «дійсний і конкретний світ», реальність, що нас оточує і нас включає, буттєвий ґрунт і «обрій» для будь-якої діяльності. Він даний нам у формі певної історичної традиції; він завжди співвідне-



сений з конкретним людським співтовариством, з його територією, із ґрунтом, ландшафтом, будинками, — словом, співвіднесений з навколишнім світом у широкому сенсі цього слова. Він являє собою ціле, оскільки саме в цілому він виступає як щось самоочевидне, самодостовірне: як найближча до нас природа і «мир твого будинку» (Heimwelt), що розширюється в простір Батьківщини (Heimat).

4. Для традиційного народного мистецтва визначальним є особливий спосіб естетичного сприйняття, який, використовуючи вже відомий термін, можна визначити як «милування». Свого часу М.М.Бахтін писав, що «чисте заперечення не може створити образ. В образі (навіть негативному) завжди є момент позитивний (любові — милування)» [1, 360]. У цій думці йшлося про змістовну передумову будь-якого художнього образу. Але якщо у пізніших формах мистецтва цей базовий рівень художнього світобачення нібито «ховається у контекст», на другий план за іншими стилістичними засобами пізнішого походження, — то у *традиційному народному мистецтві милування так і залишається домінуючим способом бачення*, який і виправдовує саме існування витворів митця: вони є цікавими і корисними настільки, наскільки ними можна замилуватися аж до забуття, до сліз. У свою чергу, милування має важливі психорегулятивні, «долетворчі» функції.

В якості прикладу саме українознавчого аналізу, спрямованого на досягнення світоглядного синтезу розуміння специфіки рідної культури, розглянемо під цим кутом зору творчість Катерини Білокур. Відомо, що коли на виставки її робіт заходили делегації з Китаю, Японії, Кореї, вражені чужинці заявляли: «Та це ж наша художниця! Такі пензлі, мазки тільки в наших живописців!» [8, 262]. Це перше враження не є помилковим, адже дійсно, дослідження її художнього світу доводить наявність у ньому елементів, які раніше могли вважатися несумісними. В цьому сенсі поетика Катерини Білокур є своєрідною зустріччю, живим діалогом художнього світобачення Заходу і Сходу, народної і професійної культури.

Позиція авторського бачення стосовно об'єктів зображення у Білокур виявляється рухливою, що призводить до порушення перспективної єдності та надає рослинним композиціям тієї смислової динамічності, яка споріднює її живопис також із принципами православного іконопису. Утім, замість традиційних іконописних сюжетів, у її творах панує рослинна символіка, що відображає софійність живого космосу. Зокрема, центральним є символ хліба: у вигляді колосся — за своїми розмірами, у вигляді спеченого короваю — центральне місце розташування. Як бачимо, мотив «царя-колоса» у творчості Катерини Білокур не випадковий. Що таке «царюючий хліб»? Про цей древній символ О.Фрейденберг пише: «Поряд зі свійськими тваринами божество являється у вигляді хлібної страви, хліба. Його побутовим архетипом служать трави, зелень та плоди дерев... На наступних стадіях розвитку суспільного світогляду ці об'єкти їжі становляться священними; вони залишаються належністю олтарів та

жертвоприношень і тому здаються освяченими та зроду-віку притаманними богослужінню, що призводить до того, що колишнє виробниче побутове їх використання обертається в свято... Хліб (він же сонце) є живою істотою, з біографією пристрастей, який зазнав земні муки» [19, 172; 229]. Поряд з мотивом хліба в картинах присутній і інший, не менш стійкий, мотив вінка, що оточує хліб. Причому, як було сказано вище, вінки сплетені з квітів, що належать до різних пір року. Отже, як зазначає І. Конєва, «образний світ Білокур має ієрархію, шаблі сходження: птахи — комахи — дерева — квіти — плоди — хліб. Рослинне царство одушевлене, активне. Колосся, квіти, фрукти, овочі не просто об'єкти зображення, а символи, рослинні лики світу» [10, 30].

Не можна не звернути увагу на те, що на багатьох полотнах квіти випромінюють світло, оточені ореолом, наче **НІМБОМ!**. Художниця наче бачила це випромінювання. «Вона зображувала рослини не в їхній повсякденності, швидкоплинності (зів'яла квітка, наприклад, була стійкою емблемою елегійної поезії), але в їхній райській нетлінності... Суттєво, що епітет «святий» художниця використовує в листах для характеристики мистецтва: «святе мистецтво», «теє святе малювання». Таким чином, процес творчості вона мислила у сакральних категоріях» [8, 30—31].

Відповідно, і у рослинному світі Білокур кожна деталь добре диференційована, виписані навіть прожилки пелюсток, і, враховуючи численість об'єктів — квітів, фруктів, овочів, — дивно, що композиція в цілому не розпадається, а тримається дуже добре, картина залишає враження завершеного, замкнутого в собі світу. Причому, жодна деталь не губиться, а виграє, демонструючи себе. Квіти завжди утворюють начебто вінок. Але це не простий вінок, а цілий квітковий «космос»: поруч з'являються квіти, що ніколи не квітнуть одночасно — це символ потоку нетлінного Життя, океану вічності, що омиває наш крихкий світ.

Коли в творах Білокур «зустрічаються» квіти та пейзаж, органічна єдність картини порушується. Так, у «Колгоспному полі» існують два просторових плани: на першому, ближчому до глядача — квіти, грона винограду, тин із забутою косинкою; на другому, задньому — колгоспне поле з трактором. Картина нагадує театральну декорацію: начебто в квітах прорізане віконце та через нього проглядається намальований задник. Перший і другий плани, навіть безпосередньо, при швидкому погляді на полотно, знаходяться у стані напруженого протистояння та прочитуються як теза й антитеза. Наслідком порушення перспективної єдності є розриви простору, злами на межах першого та другого планів, утворення «печер» у глибині картини. Поняття «печера», звичайно, відноситься до плану виразу, у плані змісту їй може відповідати небо. Наприклад, на полотні «Декоративні квіти» (1945) цей злам підкреслений демонстративно різкою лінією, що поділяє передній план (яскраво-помаранчевий) і задній (контрастний йому, темний). Своїми просторовими парадоксами Катерина Білокур близька до традицій сільського малярства,

зокрема до манери сільських іконописців з їх наївним натуралізмом зображень в поєднанні з абстрактними вирішеннями фону.

Дрібність і натуралістичність деталей тут приховує специфічну «ірреальність» загальної схеми твору, який завжди намагається явити універсальний «образ світу». Тому на її полотнах співіснують несумісні явища, зникають реальні просторові та часові зв'язки. Сама природа ніби втрачає владу над тими речами, які потрапляють у простір світобачення митця, а світ починає жити за новими законами. Такий спосіб художнього мислення у своєму «чистому» вигляді був притаманний майстрам стародавнього Китаю. Як зазначають дослідники, «художник в давньому Китаї брався за пензлі в кінцевому разі для того, щоби справді заново створити на шовку або папері «цілий світ», тобто світ з усім його багатоманіттям: не речей самих по собі, а понадплинне, яке випереджає все існуюче символічної реальності» [13, 482]. Однак, разом з тим, «кожна деталь пейзажу, навіть найфантастичнішого, виписана з виразністю, яка передбачає вдумливе та терпляче вивчення властивостей предметів, кожна річ має власну перспективу» [там само, 480]. Утім, усі ці принципи ми бачимо і в українській художниці.

Отже, «перетинання» і *діалог різних типів світобачення*: народного (натуралістичного та іконописного), новоевропейського (техніка натюрморту і пейзажу) та «східного» (утім, автохтонного за походженням) і утворюють ту таємничу гармонію, яка визначає оригінальність поетики Катерини Білокур. У свою чергу, той факт, що художниця була самою і тому найбезпосереднішим чином висловлювала світоглядний досвід національного буття, вказує нам саме на «стереоскопічність» і багатошаровість українського народного «образу світу», на його здатність нести у собі всі названі елементи. Це є не мистецтвознавчим, а вже більш загальним, *українознавчим* висновком.

Іншим важливим прикладом українознавчого аналізу може бути розгляд національної філософської традиції. Національна філософська традиція — це типологічне поняття, яке конструюється методом послідовної змістовної експлікації найбільш істотних вихідних установок національного світогляду і способів їхньої передачі. Керуючись багатоаспектним підходом до історії філософії, що пропонується К. Ясперсом у його «Всесвітній історії філософії» [21, 106—128], можна розділити вихідні установки національного світогляду на три види: а) форми думки, б) світоглядні символи і 3) цілісні образи світу (ідеал мудреця й особистості), що найбільшою мірою втілили національний дух.

Вивчення національної традиції у філософії передбачає дотримання наступних принципів:

1) розгляд національної культури як способу реалізації універсальних цінностей культури;

2) розгляд національної філософії як вищої форми вираження національної самосвідомості;

3) вивчення на основі методів соціальних наук національного характеру в історичній перспективі;

4) простеження змісту інтелектуальної еволюції національної філософії з орієнтацією на школи, пліни і напрямки;

5) облік інституціональних форм організації і трансляції національної філософської традиції, їх співвідношення з економікою, соціальною структурою, релігією даного співтовариства.

Окремим суттєвим аспектом є спеціальний аналіз національної філософської мови, адже, як писав з цього приводу Г.-Г.Гадамер, «ідеал філософської мови (не максимальна абстрагованість доведеної до термінологічної однозначності номенклатури понять від реального життя мови, але відтворення зв'язку поняттєвого мислення з мовою і з усією сукупністю явленої у мові істини. У реальній мові і мовленні, у діалозі, і тільки в них, філософія має свій справжній, лише їй приналежний проблемний камінь» [3, 43].

Різні національні філософські традиції можна виділяти за наступними параметрами:

1) розходження джерел формування філософської традиції (до них відноситься неоднорідний розумовий матеріал особливості його синтезу);

2) зв'язок між різними етапами філософської еволюції цієї традиції, виражений в інваріантних філософських ідеях, філософемах, темах, установках і ідеалах;

3) епістемологічний статус філософського пізнання в його співвіднесенні з іншими типами розумової діяльності даного співтовариства;

4) загальна картина світу, співвіднесена с мовною картиною світу даного народу;

5) визначена для кожного співтовариства ієрархія соціальних цінностей.

Саме національна традиція задає параметри відносин до філософських традицій інших народів, до освоєння досягнень інших філософських культур. Новітнім яскравим прикладом визначення специфіки національного світовідчуття, що безпосередньо відбивається у специфіці українського філософування є концепція, запропонована С.Б.Кримським. «Взагалі для української духовності, — пише цей автор, — властиві такі архетипи, як концепція софійності світу (опозиції хаосу степу та розумної ойкумени чи то міста, чи то хутора як довкілля особисто обробленої землі) та апокатастасису (благодатного повернення людства до первозданної, правічної чистоти ще за земного життя), символіко-пантеїстичного сприйняття природи як дзеркала людської душі, антропоцентризму, етичної цінності особистості, філософії серця, образу Слова як духовної зброї та міфу тощо» [11, 110].

Крім того, в українській філософській традиції завжди була однією з центральних тема пошуку принципів людської цілісності. Зокрема, проблема духовного самопізнання у Г.Сковороди або гносеологія «серця» П.Юркевича є шляхами до цілісного знання, яке синтезує у собі окремі

пізнавальні здатності людини — розум, волю та інтуїцію. У новітній час «знаковою» для нашої теми стала монографія В.А.Малахова «Культура і людська цілісність» (1984), у якій характерна інтенція усієї Київської світоглядно-антропологічної школи до пошуку універсальній людського світовідношення вперше була експлікованою саме через категорію цілісності. Дослідження універсальї людської цілісності останнім часом набуло яскравого продовження у С.Б.Кримського, зокрема, у його філософії особистості. Конституїтивним принципом особистості, за С.Б.Кримським, є трансценденція, що «специфікує людину як зв'язок різних світів і можливих сфер буття» [12, 42], — тобто, у трансценденції через реалізацію вищої людської цілісності відновлюється цілісність Універсуму. Оскільки ж «особистість не задана природою, навіть у її поєднанні із соціальними умовами, але виникає з бунта, таємниці, боротьби людини із самою собою» [там само, 35] — тобто завжди необхідно є опосередкованою «таїнством свободи». Отже, під саме *українознавчим* кутом зору історія української філософії є цікавою як раціональна форма відтворення і рефлексії вихідних особливостей національного світогляду.

Проведений аналіз поставленої проблеми дозволяє зробити наступні узагальнюючі висновки:

1) предмет і задачі *українознавства* як інтегративної культурологічної дисципліни полягає у світоглядному синтезі на основі вивчення конкретних галузей національної культури;

2) «життєвий світ» національної культури має дві форми відтворення — традиційну («народна культура») і посттрадиційну (специфіковані модерні форми культури), і включає в себе «нашарування» трьох історично обумовлених світоглядних типів культури;

3) специфічно *українознавчий* аналіз історії українського мистецтва, філософії та інших специфікованих царин культури полягає у їхньому розумінні як форм відтворення і рефлексії вихідних особливостей національного світогляду;

4) важливою концептуальною інновацією, що дозволяє реконструювати специфіку національного світогляду через аналіз витворів традиційного українського мистецтва, є концепція етнестетики, зокрема, її категорії «ладу», «долетворення», «життєсвіту» і «милування».

**Література:**

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — 444 с.
2. Белов В.И. Лад. Очерки о народной эстетике. — М.: Мол. гвардия, 1989. — 420 с.
3. Гадамер Г.-Г. История понятий как философия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 32-44.
4. Гомілко О. Вступ // Покликання університету: Зб. наук. пр. / Відп. ред. О.Гомілко. — К.: РІА «ЯНКО», «ВЕСЕЛКА», 2005. — С. 9-13.
5. Дашкевич Я. Українознавство, україністика, україніка. Еволюція понять та їх майбутнє // Другий міжнародний конгрес україністів. — Львів, 1993. — С. 3-11.
6. Еремеев А.Ф. Границы искусства. Социальная сущность художественного творчества. — М.: Искусство, 1987. — 319 с.
7. Ісаєвич Я. Українознавство — україністика — українські студії // Покликання університету: Зб. наук. пр. / Відп. ред. О.Гомілко. — К.: «ЯНКО», 2005. — С. 266-278.
8. Катерина Білокур очима сучасників. Спогади. Есеї. Розвідки. З архіву художниці. — К.: Томіріс, 2000. — 346 с.
9. Кирилюк О. Універсально-культурні аспекти української національної екзистенції // Універсальні виміри української культури. — Одеса : Друк, 2000. — С. 49-67.
10. Конєва І.М. Рослинні лики // Червоних сонць протуберанці. Збірник мистецтвознавчих і культурологічних праць до 100-річчя Катерини Білокур. К.: АртЕк, 2001. — С. 27-34.
11. Кримський С.Б. Дмитро Чижевський про національне визначення історико-філософського процесу в Україні // Філософська думка. — 1998. — № 3. — С. 103-110.
12. Кримський С.Б. Запити філософських смислів. — К.: Вид. ПАРАПАН, 2003. — 240 с.
13. Малявин В.В. Китайская цивилизация. — М.: АСТ, 2000. — 632 с.
14. Михайлюк М., Орлова Т. Творча особистість у системі традиційного народного мистецтва // Традиційне й особистісне у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських Читань. — К.: «Музей Івана Гончара», 2002. — С. 17-25.
15. Пошивайло (Марченко) Т. Особливості світогляду українських народних малярів // Традиційне й особистісне у мистецтві. — С. 367-374.
16. Табачковський В.Г. Полісутнісне Номо: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності». — К.: Видавець ПАРАПАН, 2005. — 432 с.

17. Токар Л.К. Зміст українознавства: системно-функціональний підхід до структурування знань // Українознавство. — 2004. — Ч.3-4.
18. Флиер А.Я. Универсалии культурные // Культурология. XX век. Словарь. / Под. ред. М.С.Кагана. — СПб.: Унив. книга, 1997. — С. 484-485.
19. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.
20. Щербаківський В. Українське мистецтво. — К.: Либідь, 1995. — 288 с.
21. Ясперс К. Всемирная история философии. Введение. — СПб.: Наука, 2000. — 272 с.

***Вера Даренская. Украиноведение как интегративная культурологическая дисциплина.***

В статье обосновывается концепция украиноведения как интегративной культурологической дисциплины, цель которой определена как мировоззренческий синтез на основе изучения конкретных отраслей национальной культуры. Определены принципы специфически украиноведческого анализа истории украинского искусства, философии и других специализированных областей культуры, суть которого заключается в их понимании как форм воспроизводства и рефлексии особенностей национального мировоззрения. Рассмотрены основные категории этноэстетики как средства реконструкции специфики национального мировоззрения через анализ произведений традиционного украинского искусства.

***Vira Darenka. Ukrainian Studies as an Integrative Cultural Studies Discipline.***

The article substantiates the concept of Ukrainian studies as an integrative cultural studies discipline, the purpose of which is defined as a outlook synthesis on the basis of specific areas of the national culture. The principles of specific analysis of the history of Ukrainian art, philosophy and other realms of culture are determined. The essence of analysis lies in their understanding as the forms of reproduction and reflection of the national outlook features. The main categories of ethnic aesthetics as a means of reconstruction of specific national outlook through the analysis of traditional Ukrainian art's works are considered.