

16. Про соціальний діалог в Україні : Закон України № 2862-17 від 23.12.2010 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2862-17>

17. Сафьянов В. И. Этика общения / В. И. Сафьянов. – М.: Знание, 1991. – 62 с.

18. Словник-довідник термінів з конфліктології / за ред. М. І. Пірен. – Київ ; Чернівці : Чернів. держ. ун-т ім. Ю. Федьковича, 1995. – 318 с.

19. Сухомлинський В. О. Вибрані твори в 5-ти томах / В. О. Сухомлинський. – Київ: Рад. шк., 1976. – Т. 2. – 670 с.

20. Табачковський В. Г. Філософія. Світ людини: курс лекцій: навч. посібник / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов. – Київ: Либідь, 2004. – 432 с.

21. Best practices in social dialogue. Role of social dialogue. – Edited by A. Sivananthiran, C. S. Venkata Ratnam. International Labour Organization, 2003. www.ilo.org

22. Hinner M. B. The importance of Intercultural communication in globalized world / M.B.Hinner. – 1998. – Mode of access: <http://www.bwl.tu-freiburg.de/English/forschung/Globl/pdf>

УДК 17-054.4

Фесенко Г.Г.

Культурна ідентифікація ландшафтів в пейзажному живописі

Культурну ідентифікацію ландшафтів в пейзажному живописі проаналізовано шляхом кореляції типів ландшафтів та естетичних концепцій. Окреслюються художні практики відображення ландшафтів, що ілюструють проблематику «культура-природа», «місто-село».

Ключові слова: ландшафт, пейзажний живопис, романтизм, імпресіонізм, естетика.

Культурную идентификацию ландшафтов в пейзажной живописи проанализировано путем корреляции типов

ландшафтов и эстетических концепций. Освещаются художественные практики отображения ландшафтов, иллюстрирующие проблематику «культура-природа», «город-село».

Ключевые слова: ландшафт, пейзажная живопись, романтизм, импрессионизм, эстетика.

The cultural identification of landscapes in landscape painting is analyzed by the correlation of types of landscapes and aesthetic concepts. The art practices of mapping landscapes illustrating the problems of "culture-nature", "city-village" are covered.

Keywords: landscape, landscape painting, romanticism, impressionism, aesthetics.

Культурологія, розглядаючи ціннісно-сміслові аспекти буття людини, охоплює проблематику ландшафтів як «продукту освоєння культурою певної фізичної території» [1, с. 166]. Ландшафт постає своєрідним способом творення культури, «окультурення простору», а також бачення суб'єктом земної поверхні, яку можна охопити поглядом. Через бачення горизонту окреслюється простір людського перебування, творчої діяльності, що змінює оточуюче середовище, простір культури у цілому. На сьогодні актуальною залишається ідея щодо «розширення горизонту» розуміння феномену «ландшафт» як науковими засобами (історії, географії, соціології тощо), так і культур-філософськими, філософсько-естетичними. Зокрема, не вирішеною залишається проблема ідентифікації ландшафтів у пейзажному живопису, визначення релевантних критеріїв для виявлення їх смислів і способів.

Саме цим і обумовлено дане дослідження, його мета – виявлення філософсько-естетичних основ для типологізації ландшафтів, представлених в європейському пейзажному живописі. Завдання дослідження: 1) проаналізувати художні позиції, характерні для певних епох та творчості митців, об'єднаних певною спільністю естетичних орієнтацій і принципів художнього відтворення дійсності; 2) обґрунтувати філософсько-естетичні позиції пейзажних платформ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчив, що дослідники звертаються до еволюції концепту «ландшафт», «культурний ландшафт» [1]. Питання естетики ландшафтів осмислювалося, як на філософсько-теоретичному рівні, так і культурологічно-прикладному. Пропонуються естетичні інтерпретації ландшафтів залежно від типу зображеного мотиву: міського [3; 4], садово-паркового, природного, сільського. У філософських дискурсах мова йде про розуміння ландшафту у фокусі проблеми формування західноєвропейської свідомості (Мартін Гайдегер, Тон Лемір) [6; 7]. Український дослідник М. Д. Гродзинський приділяє особливу увагу сприйняттю ландшафту людиною та пояснює це сприйняття через інтерпретації в естетиці, живописі та ін. [2, с. 230-296]. На сьогодні у вітчизняній гуманітаристиці залишається епістемологічна потреба у витлумаченні філософсько-естетичних параметрів ландшафтів у живописі.

Витоки саморефлексії європейської культури як ландшафту пов'язують із західноєвропейським пейзажним живописом XV ст. В тогочасних італійських та фламандських триптихах пейзаж відігравав допоміжну роль, як фон для зображення подій із життя Спасителя або святих. Також живописний погляд на горизонт слугував фоном портрета (як у знаменитому портреті герцога Урбіно П'єро делла Франческа). З середини XV ст. пейзажні фони у різних видах живопису ставали більш видимими, «чисті» пейзажі з'являються у Леонардо да Вінчі, Альбрехта Дюрера, Фра Бартоломео та інших митців. Пейзажі створювалися ідеалізованими, у них відображувався пасторальний ландшафтний ідеал. З кінця XVI ст. пейзаж представлений як окремий жанр, що у своєму подальшому розвитку мав такі етапи: 1) кінець XVI – початок XVII століття (пейзажі Ван де Вейдена, Ганса Мемлінга, Йоахіма Патініра, Альбрехта Альтдорфера, Маттіаса Грюневальда, Леонардо да Вінчі, Вечелліо Тіціана і Джорджоне); 2) з кінця XVII століття (пейзажі Брейгеля Старшого, Ван Конінслоу, Тінторетто; жанр розвивається в голландській школі XVI століття і французькій (Нікола Пуссен і Клод Лоррен); 3)

з кінця XVIII століття (пейзажі Вільяма Тернера; школи Барбізон (Шарля Франсуа Добіньї, Жана-Франсуа Мілле, Теодора Руссо, Жана Батіста Каміля Коро).

У художньому розвитку пейзажу, як самооцінці західного розуму, можна спостерігати наступну трансформацію місця ландшафту: після відкриття сенсу світового простору, розвивається самодостатнє життя в межах знайомого горизонту «своєї землі» (land). Перехід від першого до другого періоду європейського пейзажного живопису часто асоціюється з Пітером Брейгелем. Дослідники відзначають, що з його творчістю «закрилися» розвідки космічного простору, і розпочалося дослідження людини, яка стала «земним мешканцем своєї Землі» [7, р. 163]. У творчості Брейгеля земля в її різних сезонних формах зображена через персональний досвід реальності. Так у відомій серії картин «Дванадцять місяців», де природні сезони відображено через діяльність фермерів, утверджується паралельність між людським життям і життям природи, а точніше – підпорядкування людини космічному життю Землі. Брейгелевське бачення людського життя є також сучасним, бо воно здатне приймати загальний погляд на життя людей в цілому, у всій сукупності, і може також «вставити» його в горизонт природи. Так, Брейгель Старший демонструє грандіозні трансформації людського буття, втрати буття у «великому житті природи». Інтерпретація Брейгеля зламала образ сільського художника, який відображав життя фламандських селян, і на його місці постав городянин Брейгель, «просвітлений» гуманіст. Він малює фламандське життя, і разом з цим – життя людства у його повсякденному «приземленому» житті. Примітно, що на полотнах Брейгеля земля охоплює більшу частину картини. Це дозволяє глядачу відчувати широкий горизонт.

За доби романтизму увага зосереджується на таємничому, містичному ландшафті як «периферії культури». Романтизму властива критика цивілізації, індустріалізації і урбанізації як чогось «неприродного». Відомо, що становлення ландшафтного бачення відбувалося після розширення міст в Італії в XII–XIII ст., на півночі Європи – в XIV–XV ст. Тоді відносини між містом і

сілом вступають в нову фазу індустріалізації і урбанізації, що впливало на суспільство і протягом XIX століття. Романтизм формувався як реакція на раціоналізм, розчарування відчуженням та модерною цивілізацією. Одночасно розвивається ідея про «повернення» до природи, причому мова йшла не тільки про «природний» ландшафт, до якого романтики шукали шлях, але і «ландшафт з пам'яттю» про діяльність людини. Для романтиків «повернення у лоно природи» було не тільки поверненням до первинного природного середовища, а й до минулого, до людської історії. Романтики звертаються до духовно-історичної реальності людського буття, що найбільш повно виражається через художню творчість [5, с. 97].

Для романтичного духу способом художнього мислення процесів і сприйняття «світу предків», які жили в цьому середовищі, стало природно-історичне «з'єднання» у пейзажі. Культурна пам'ять вела їх до замків, соборів, історичних міст минулого. Романтизм тікав від «плям цивілізації», які асоціювалися з містом, особливо в напрямку землі. Заклик романтиків «назад до природи!» часто інтерпретують як повернення до природного життя у сільській місцевості. Єднання з землею, глибокою ностальгією за космічною солідарністю із землею, характеризує романтичний світогляд.

Романтична критика міста і цивілізації буде повторюватися у XIX – XX століттях, будь-яке зростання промисловості, кожне нове технічне відкриття спочатку відкидалося як неприродне. Таке неприйняття культури та її перетворення на природу можна розглядати як явище, яке супроводжує прискорення в культивуванні світу; це є результатом ситуації, коли культура як «вирощення природи» змушує частину людей «вийти за її межі». Через те, що дійсно велика кількість людей вийшла з під контролю, існує (культурна) криза: сильне почуття невизначеності, незадоволення та відчуження.

Свою згоду з романтичною критикою міської культури чітко виражали художники школи Барбізон. Й разом з тим вони відомі своїм почуття життя, світоглядом, що є своєрідним

медіатором романтичного та імпресіоністичного живопису. Барбізонці поєднували у своїй творчості живопис, географію, сучасну історію, віддаючи перевагу селу над містом, коли аграрна цивілізація втрачала свої позиції перед настанням індустріального світу. Пейзажисти цієї школи вороже ставилися до міста, урбанізованого світу та відстоювали естетику ландшафту аграрної цивілізації.

Формування ландшафтного бачення у мистецтві набуло найвищого розвитку в імпресіонізмі, де пейзаж став все-визначенням реальності, як про те мріяли німецькі романтики. Здійснюється «публікація» усього світу: все, що є видимим, гідне того, щоб бути оприлюдненим, гідним відвідування та зображення, і варте, щоб пам'ятати. В імпресіонізмі відбулося «примирення» міста та сільської місцевості. Імпресіоністи виявилися здатними дивуватися усьому: і сільським картинам, і містам, що динамічно розвиваються, з їх вокзалами, портами, архітектурними спорудами, містянами, які постійно поспішають, тощо. Сільська місцевість була порівняна з містом як природа для культури. Пейзажисти цієї школи, започаткувавши практику пленерів, більше не прагнули до самотності та винятковості «романтичної» природи, а створювали пейзажі безпосередньо у ландшафті та відкривали мальовничу красу ландшафтів передмість Парижа. В імпресіонізмі відбулося примирення села та міста, культури і природи. Їх пейзажі передмість емансипують природу з художньою майстерністю. Імпресіонізм, завдяки своїм приміським пейзажам та пейзажам великих міст, своєрідним чином виправдовує урбанізацію та готує суспільство до необхідності розвитку індустрії.

Зовсім не випадково, що в той самий період, коли виникає імпресіонізм, було винайдено фотографію. Обидва способи дають інтегральний погляд на видимий світ, практику демократизації уявної дійсності. «Опублікований» світ – механічно через фотозйомку або живопис – це світ, який висвітлюється для кожного, тобто світ, чия видимість об'єктивується перспективою і потрапляє в межі буття людини. Таким чином, процес візуалізації видимого світу, який

розпочався з Відродження, остаточно був завершений, коли почалося застосування перспективи, фотографування світу [6, р.51]. Як пост-середньовічна людина звільняється від гніту християнського одкровення, так і фотограф засвідчує те, що світ у своєму емпіричному змісті емансиповано назавжди. Фотокамері властива повторювана здатність «публікувати» світ з усіх боків і в будь-який час. «Публікація» доводила, що кожен образ в принципі багатовимірний і доступний кожному. Камера керується нашою волею, щоб виявляти видиму реальність, і, таким чином, є кінцевим наслідком сучасного бачення світу, що вперше з'являється в пейзажах ще у XV столітті.

Фотографія завершує процес публікації світу, який розпочався після Середньовіччя. Це публікація, яка одночасно означає відданість реальності, що приходить з досвіду, а також контроль людини над цим світом. Фотографування уявляється як комбінована дія, у якій людина *віддається* світу явищ, з іншого – повертає ці явища до об'єктів. Сучасна європейська людина, як фотограф вражень, «відкривається» явищам. Фотографуючи речі, людина відкриває об'єкти через об'єктив з певної сторони в певний час, й водночас зводить їх до «фотогенних» об'єктів. Це є досягненням для типу людини, що з'явився за часів Ренесансу.

Загалом публічне представлення світу, що знайшло своє яскраве відображення у вигляді ландшафту, змогло відбутися завдяки винайденню перспективи. Камера механізує цей метод з технічної точки зору. Таким чином, здійснюється прихований принцип техніки перспективи, що виявляється як *перспективізм*: ідея, що кожна точка зору дає відносну істину про світ, і жодна точка зору не може бути абсолютною точкою зору. Кожну річ можна побачити, намалювати та сфотографувати з багатьох можливих точок зору, всі вони еквівалентні. Іншими словами, немає абсолютної позиції, усі погляди на світ відносні.

Внутрішній розвиток тієї перспективи, з якою західний світ XV ст. почав «бачити» себе, – це перспектива фотографії, тобто релятивізму, що є наслідком автономізації особи. Ця автономізація була в принципі здійснена у час винаходу фотокамери. А з другої половини XX століття, коли такий

пристрій став доступним кожному, перспективізм і суб'єктивізм сучасної людини став для всіх фактом. Камера дає можливість кожному зафіксувати зі своєї конкретної позиції власне бачення світу. В імпресіонізмі такий вид релятивізму є перцептивізмом й присутній у практиці художників, щоб показати те ж саме в різний час та з різних позицій на полотні. Ці своєрідні потреби імпресіоністів дивитися на світ в його тимчасовій і просторовій мінливості (і які також призвели до створення камери) та увічнити його «для нащадків», слід розуміти як специфічний сучасний шлях європейського духу [6, р. 54-55].

Художні критики звертали увагу на своєрідне порушення балансу в імпресіоністичних ландшафтах між розмитістю місць, конфігурацій та чітким порядком, окресленими формами. У постімпресіонізмі робиться спроба творити ландшафти не «розмиванням» місць і розчиненням об'ємних форм у просторі, а пошуком і підкресленням просторової структури предметів [2, с. 292]. Заради цього художники нерідко навмисно спрощували просторові конфігурації, зводячи форму місць до простих геометричних фігур (Поль Сезанн, Ван Гог).

Перехід від імпресіонізму до експресіонізму – феномен «колонії художників» – повернення з міста до сільської місцевості, розумівся як одна з ознак дискомфорту «міста в собі». Це невдоволення містян міським способом життя, а також своєрідне міфічне повернення в село і своєрідну містику селянського життя [6, р. 163]. В експресіонізмі пейзаж не став предметом особливого зацікавлення, але ставав фоном, на якому розгортається приречене протистояння індивідуальності хаосу буття [2, с. 293]. Коли людина «занурюється» у ландшафт, її охоплює жаль із приводу «вічності» існування ландшафту і минулості її власного життя, своєї приреченості на смерть. Її охоплює розпач при порівнянні вільного й безтурботного життя пташок у ландшафті із власним приземленим життям у ньому, повним нерозв'язних проблем і труднощів. Ландшафт поставав в образі, надто далекому від фізіономічного вигляду ландшафтів у реальному світі (з елементами хаосу, алогічності, приреченості людини й навіть апокаліптичності). Отже, від початкової радості

художників щодо нескінченності простору, з якої сучасна свідомість розпочалася у XV столітті, залишається лише страшна порожнеча, в якій людина сама стала стороннім предметом серед речей.

Початок пейзажу дійсно є ознакою початку кінця обожнювання і, таким чином, автономії світового простору, а також ознакою вивчення землі (land) через місто: від практичного і особливо духовного привласнення місцевих просторів сільської місцевості через охоплення світського простору городян. У цій перспективі розвиток західного пейзажу можна розглядати як діалектику міської та сільської місцевостей, в результаті чого місто, коли воно зростає, шукає з більшою ентузіазмом нові простори для задоволення вільного горизонту. На початку XX століття подібна просторова свідомість була властива роботам фламандських експресіоністів. Кінець пейзажу як важливого жанру живопису збігається з остаточним відчуженням/відгородженням від сільських земель. Тобто завершився процес, розпочатий у XIV столітті, в якому величезна сільська місцевість Європи трансформується на урбанізоване суспільство, у якому аграрний спосіб життя залишається на периферії.

За М. Д. Гродзинським, образ ландшафту стає немов ірреальним, хоча на думку експресіоністів, ірреальним не є – він сама суть. Можливо, навіть, що подібних «сумних» елементів у ландшафті є дуже багато, проте вони приховуються за фасадом його мальовничості, краси, гармонійності. Людина підсвідомо, а суспільні владні інститути цілеспрямовано вибудовують цей фасад, аби приховати страшну суть бугтя. Якщо усвідомити цю суть, то її слід показати, а це означає – «зірвати маску» з ландшафту, зруйнувати його фасад, оголивши за ним суть [2, с. 293]. Експресіоністи руйнували фасади, звичний фізіономічний вигляд ландшафту шляхом відповідних прийомів: порушення пропорцій, зламаності ліній, введення контрастів кольорів, деформації усього простору, гротескного зображення певних місць та елементів ландшафту тощо.

Проведений культурологічний аналіз еволюції образу ландшафту в європейській художній свідомості засвідчив, що:

- по-перше, естетизація ландшафтів дозволяє висвітлювати значимі культурні смисли становлення західноєвропейської самосвідомості, певні закономірності у «розширенні світоглядних горизонтів»;

- по-друге, представлені інтерпретації ландшафту у різних художніх стилях демонструють динаміку зміщення акцентів у «земному» (ленд), а також можливий діапазон функцій образів природи (від зображувальних до концептуальних);

- по-третє, пейзажний живопис містять значний епістемологічний потенціал для культурного ландшафтознавства (художні форми ландшафтів ілюструють проблематику «культура-природа», «місто-село»), культурної урбаністики (історія європейського пейзажного живопису постає історією поступового поглинання багатьох сільських ландшафтів в одному, універсальному, нейтральному просторі міста).

Естетика ландшафтів, на нашу думку, потребує подальшого поглибленого осмислення крізь призму «творчої присутності» людини. Перспективи подальших розвідок можуть бути пов'язані, зокрема, з розробкою вітчизняними гуманітаріями урбаністичної типології ландшафтів відповідно до форм творчої суб'єктності. Включення до культурної урбаністики ландшафтної проблематики дасть можливість містам формувати життєтворчі ідеї та відповідні культур-антропологічні координати міського буття.

Література

1. Воловик В. М. Аналіз концепцій культурного ландшафту в американській та європейській географії / В. М. Воловик // Наук. зап. Вінницького держ. пед. ун-ту. Сер. Географія. – 2009. – Вип. 19. – С. 166-175.

2. Гродзинський М. Д. Пізнання ландшафту: місце і простір / М. Д. Гродзинський; монографія. У 2-х т. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2005. – Т. 2. – 503 с.

3. Фесенко Г. Естетика публічного простору міста в контексті філософії суб'єкта творчості / Г. Фесенко // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2016. – №10. – С.157 – 160.
4. Фесенко Г. Культурфілософське окреслення стратегій урбан-дизайну (на прикладі Нової Гориці, Словенія) [Електронний ресурс] / Г. Фесенко // Вісник Дніпропетровського університету. Сер. Філософія. – 2016. – Т. 2. – №11. – С.177 – 184. – Режим доступу: http://www.apfs.in.ua/v10_2016/45.pdf.
5. Фесенко Г. Г. Эпистемологические практики исторической культурологии: монография / Г. Г. Фесенко; Харк. нац. ун-т городск. хоз-ва. – Х. : ХНУГХ им. А. Н. Бекетова, 2015. – 227 с.
6. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сб. ст. – М.: Политиздат, 1991. – С. 95–99.
7. Lemaire T. Filosofie van het landschap [Electronic resource] / T. Lemaire. – Ambo, Amsterdam, 2008. – 250 p. – Regime of access: http://www.dbnl.org/tekst/lema010filo01_01/lema010filo01_01.pdf.

Іщук М.М., Янісів М.П.

Контрастивний аналіз символічних значень чисел в українській та англійській мовах

У даній статті проведений контрастивний аналіз символічних значень чисел в українській та англійській мовах. Проаналізовано подібності та відмінності символічних значень даної групи лексики, підрахована кількісна представленість підгруп з однаковими чи різними ознаками, зроблені висновки щодо причин такого розподілу.

Данная статья рассматривает сравнительный анализ символических значений чисел в украинском и английском языках. Анализируются сходства и отличия символических значений данной группы лексики, подсчитана количественная репрезентативность подгрупп с одинаковыми или различными

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ СІЛЬСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА
імені ПЕТРА ВАСИЛЕНКА**
ВИСТАВКОВО-МУЗЕЙНИЙ ЦЕНТР

STUDIA SLOBOZHANICA

Вісник виставково-музейного центру
Випуск 4

Матеріали всеукраїнської науково-методичної конференції
«Слобожанський гуманітарій – 2018»
30 березня 2018 р.

ХАРКІВ – 2018

ББК 71.1
УДК: 009(06)
С 48

Друкується за рішенням Вченої ради ХНТУСГ імені Петра Василенка від 22 лютого 2018 р. протокол № 6

C48 STUDIA SLOBOZHANICA: Матеріали всеукраїнської науково-методичної конференції «Слобожанський гуманітарій – 2018» (Харків, ХНТУСГ, 30 березня 2018 р.). – Харків, 2018. – 180 с.

У збірнику наукових праць представлені матеріали науково-методичної конференції «Слобожанський гуманітарій – 2018». Автори публікацій висвітлюють актуальні проблеми історії України та світу, розвитку туризму та краєзнавства, теоретичної та практичної філософії, методики викладання гуманітарних дисциплін, лінгвістичних студій.

Відповідальний за випуск: Москальова Н. П.

Відповідальний редактор: Скубій І. В.

©Харківський національний технічний університет
сільського господарства імені Петра Василенка, 2018
©Автори, 2018