

МАНЬЄРИЗМ ЯК ФОРМА ГУМАНІЗМУ

Маньєризм (від італ. *manierismo* – вичурність, манерність) – напрямок у художній культурі Італії XVI ст. Маньєризм багато хто вважав явищем занепадним, хоча судження це є помилковим. Уже в класичних творах Ренесансу можна спостерігати риси не повного збігу ідеї і матерії, а, навпаки, їхнього різкого протиріччя. Почався маньєризм в Італії, у Флоренції, близько 1520 р. З італійських маньєристів можна пригадати Я.Понтормо, Дж.Б.Россо, А.Бронзіно, Ф.Парміджанино, Ф.Пріматіччо, П.Тібальді, Б.Челінні, Б.Амманаті, Дж.Вазарі, Б.Буонталенті, у французів – майстрів школи Фонтблоса, у нідерландців – А.Блумарта, Х.Гольціуса, Ф.Флоріса а Брейгеля Старшого, а у іспанців – знаменитого Ель Греко. Ще раніше маньєристським художнім методом користувався нідерландець Ієронім Босх (близько 1450–1516). Напрямок цей панував по всій Європі аж до початку XVII ст. З цього приводу О.Бенеш пише: “Ми повинні взяти до уваги той факт, що для всіх художніх творів, створених від кінця стислого періоду Високого Відродження з його класичною врівноваженістю і до початку бароко – характерні екзальтація та піднесеність, довершена закінчена досконалість і витончена майстерність в анатомічному зображенні як людського тіла, так і композиційного контрапункту. Ці риси розглядаються як “маньєристичні”. Звідси вся ця епоха пізнього Відродження, що тривала майже ціле сторіччя, також одержала назву “епокси маньєризму” [2, 134].

Сутністю маньєризму в естетиці Ренесансу є та рефлексія над мистецтвом, яка порушує питання про співвідношення творчого суб'єкта і створеного об'єкта. В основному проблема ця вирішується в душі загальновідродженського неоплато-

нізму: божество мислить і тому має ідеї; в найчистішому вигляді ці ідеї відбиті в ангелах; у більш складному і матеріально-чуттєвому змісті ці ідеї втілені в людині і несвідомо – у природі; людина мислить і творить на підставі чуттєвих здібностей, конструюючи і вдосконалюючи свої витвори за допомогою даних їй від Бога і тому природжених внутрішніх форм. Так розмірковують головні теоретики маньєризму – Джовані Паоло Ломатцо і Федеріко Цуккарі. Цей теоретичний неоплатонізм подається цими авторами як відповідь на питання: завдяки чому можливе художнє пізнання і художня творчість? Коли представники Високого Відродження пробували міркувати чисто теоретично щодо проблеми прекрасного, або мистецтва, то всі їхні висновки: по-перше, відрізнялися повною випадковістю і відсутністю будь-якої системи; по-друге, конкретно питання про можливість художнього пізнання або художньої творчості у них не виникало; по-третє, всі специфічно-відродженські міркування щодо краси стосувалися радше самого феномена краси в його безпосередньому впливі на людину, але не мистецтва – як цілком самобутньої і специфічної галузі, що потребує для себе спеціальної рефлексії. Отже, у другій половині XVI ст. виникла проблема обґрунтування саме художнього пізнання і творчості. Для її рішення було висунуто старий і випробуваний ренесансний філософський апарат неоплатонізму, але він набув тут нового призначення.

Вершина Високого Ренесансу характеризувалася індивідуально-матеріальними методами, котрі поки ще не викликали сумнівів. А період маньєризму якраз ставить питання щодо ставлення особистості до матерії. Людська особистість все ще трактується як цілковито обумовлена бо-

жеством, але сприйнятті нею божественні форми вже розуміються як суб'єктивно-апріорні. Ф.Цуккарі вводить поняття внутрішнього малюнка, який і дає можливість розібратися в особливостях чуттєвих сприйняття, та розкрити внутрішній стан, що дозволяє творити предмет мистецтва. Чуттєвість ні в якому разі не заперчується і не відхиляється. Але, відповідно до поглядів Цуккарі, вона певним чином опрацьовується й оформляється за допомогою внутрішнього малюнка в людській свідомості. Цей внутрішній малюнок людини настільки могутній і багатий, що він ніби конкурує з самим Богом і природою. У всякому разі це він створює те, що Цуккарі називає “земним расм”, – сукупність всього прекрасного і всіх набутоків мистецтва, створених людиною. Природа в цій концепції дещо ослаблена у порівнянні з її високовідродженськими звеличеннями. Адже в ній багато не тільки краси, але і неподобства, та й матерія тут часто діє як справжнє зло, як активна протилежність добра. Художник повинен наслідувати природу, проте не сліпо, а творчо. Потрібно ще вміти вибирати з природних одні образи і характери і відкидати інші.

Стає зрозумілим також і те, чому діячам маньєризму вже не властиве сприймати індивідуально-матеріальне буття у всій його безпосередності. Маньєризм схильний до алегоризму і символізму. Твір мистецтва, щоправда, і тут усе ще трактується як втілення тих чи інших ідеальних форм. Але позаяк вже поставлене питання можливості втілень ідеальних форм у матерії, то втілення це не може бути завжди ідеальним. Визнаються можливими і найрізноманітніші методи – як втілення ідеї в матерії, так і втілення матеріальної форми у відповідному художньому творі. Звідси в естетиків і мистецтвознавців і виникає термін “маньєризм”. Під “манерою” тут розуміється та різноманітна форма співвідношення між ідеєю і матерією, питання про котру ще не ставилося на сходинці Високого Ренесансу, де індивідуально-матеріальне буття

давалося тільки у своєму безпосередньому з'явленні, і якщо тут піднімалися питання щодо недостатності індивідуально-матеріального буття, то питання ці переважно не виходили за межі настроїв і емоцій і не досягали ще ступеня теоретичної і логічної постановки проблеми.

Щодо італійського і французького маньєризму, то Бенеш зауважує: “Спочатку школа Фонтелло притримувалася флорентійської традиції. Джованні Батіста Россо Фьорентіно, приїхавши в 1531 р. у Фонтелло, відразу став там незаперечним керівником усіх художніх починань. Мистецтво Россо знаходилося під двоїстим впливом Мікеланджело й Андреа дель Сарто. Наслідуючи манеру своїх учителів, він виробив надзвичайно експресивний стиль, де подовжені фігури, різкі контрасти, гострі кути суперечили всілякій гармонійній заокругленості і врівноваженості. Отже, з Понтормо і Россо починається те, що в італійському мистецтві називається маньєризмом... Мистецтво маньєристів на півночі і півдні Європи впродовж майже століття чітко виявляло риси, що зберігали свою дієвість незважаючи на різноманітні зміни. Таким чином, тривалу епоху пізнього Відродження, що наступила після дуже короткої, майже епізодичної епохи Високого Відродження, в історії мистецтва прийнято називати епохою “маньєризму”. Маньєризм тривав від 1520-х років аж до початку сімнадцятого століття” [2, 154].

У Північній Європі епоха маньєризму “тривала довше, ніж на італійському Півдні, тому що в маньєризмі, як ми бачили, ожили знову і трансцендентальність готичного мистецтва, і його експресивність, тобто ті якості, до яких Північ завжди тяжіла у відповідності зі своїм особливим складом мислення. І якщо в Італії “потужний реалізм Караваджо покінчив з маньєризмом у перші ж роки сімнадцятого століття, то в усій Європі він ще зберігся, непомітно, немов у смерканні, зливаючись з початком барокко” [2, 169–170].

В самій Італії маньєризм розвивався

по-різному. Так, в Тоскані він істотно відрізнявся від Венеціанської школи, але обидва, в свою чергу, помітно відмінні від маньєризму Центральної Італії.

Для Венеції життя – це набутий людиною досвід. Йдеться про те, щоб свідомо позбутися всіляких принципів і взагалі будь-якого досвіду минулого та віддатися безпосередньому впливу почуттів; питання про незамутнений чуттєвий досвід виникає значно пізніше, з виникненням емпіричної філософії. Людина, чий життєвий досвід хочуть зрозуміти художники, – це “історично” сформована людина як продукт гуманістичної культури. Тож не випадково і досить символічно, що, коли Джорджоне хоче виразити в художній формі своє розуміння сенсу життя, він поміщає в природу не якусь наївну, пересічну істоту, не дитину, що вперше стикається з реальністю, а трьох філософів, що представляють, у свою чергу, три різні епохи в розвитку людської думки. Вони зображені серед природи, але предметом їхніх міркувань є не природа сама по собі, а той досвід, що впливає з зіткнення людини з природою, з її життєвого зв’язку з навколишнім світом. Зв’язок цей не є чимось вищим стосовно природи і людини, що нагадувало б “залізну” причинність, як у Мантенї, або класичну християнську міфологію, як у Джованні Белліні. Навпаки, це внутрішній, органічний зв’язок, і не тільки між навколишнім світом та людиною, але й між природою та цивілізацією. Джорджоне, прокладаючи новий шлях у венеціанському живописі, приходить до розуміння природи через культуру: чим глибше остання, тим гостріше і повніше відчуває людина сенс життя. Древня культура, що допомагає усвідомити сенс життя, – це не логічні побудови граматики і філологів, а поезія, особливо поезія Вергілія і Лукреція, тобто поезія, інтуїтивно і безпосередньо проникаюча в глибини істини і протилежна логіці як дедукції, заснованій на абстрактних принципах.

Джорджоне народився близько 1478 р. у Кастельфранко-Венето і помер у молодому віці 1510 р. у Венеції. Збереглося

мало відомостей про його життя і творчість. Достеменно відомо, що він вчився у Джованні Белліні, але живопис не був єдиним джерелом його професійної майстерності. Письменники того часу пишуть про нього як про людину різнобічних знань, аматора музики і поезії, художника з вишуканими манерами.

Першою його роботою вважається “Мадонна на троні зі святими Франциском і Лібералієм” із собору в Кастельфранко, (близько 1505 р.), останньою – розпис фасаду будинку складу Фондако-деї-Тедескі 1508 р. (у цей час поруч з ним працює його великий учень – Тиціан).

Джорджоне викликав радикальний переворот у розвитку венеціанського живопису і його високий розквіт. Варто підкреслити, що цей переворот відбувся і в мистецтві самого Джорджоне, яке спочатку не надто відрізнялося від лінії, наміченої Белліні і Карпаччо. У життєписі Тиціана Вазарі відзначає стилістичні зміни в мистецтві Джорджоне саме у 1507 р.

Вазарі приписує принципові нововведення Джорджоне технічній стороні справи: у 1507 р. художник, за його словами, почав писати безпосередньо з натури, зображуючи предмети за допомогою “кольору і плям різких або м’яких тонів, так, як він це бачив у природі, не користуючись попереднім малюнком” [2, 78]. Дольче також підтверджує, що, на відміну від Джованні, Белліні Джорджоне накладав фарби без попереднього промальовування фігур і накладення тіней. Отже він поєднав обидва процеси створення картини: задум і його виконання. Живопис для нього – це безпосередній процес творчості, позбавлений заздалегідь продуманого плану. Новий метод не є, однак, показником повної спонтанності: Джорджоне ретельно продумує теми своїх картин, наповнюючи їх біблійним, історичним, літературним змістом. В основі його натхнення лежить саме образність – як продукт усієї попередньої культури. Тільки тоді, коли художник остаточно закінчує виношування образу, він, за словами Вазарі, може звернутися до натури і

“писати відразу фарбою”. Потасмний зміст деяких сюжетів Джорджоне тепер вже розгадано сучасним мистецтвознавством, але він вислизав, як відзначає Вазарі, від сучасників художника. Проте надзвичайно висока якість живопису Джорджоне визнавалася навіть тоді, коли не до кінця було зрозуміло його зміст. Це означає, що мета мистецтва Джорджоне полягала не у виявленні складних сюжетних ходів і не в доведенні їх до свідомості глядача, а в самому внутрішньому процесі, за допомогою якого художник міг “зображувати на пам’ять усі природні речі” (Вазарі), тобто по-новому підходив до передачі реальної дійсності.

Серед живописців, переважно молодих, що об’єдналися навколо Джорджоне та молодого Тиціана і склали широке коло послідовників першого, було чимало видатних художників, охарактеризувати своєрідність яких не просто через їхнє загальне тяжіння до нової течії. Успіху джорджонізму сприяв Якопо Пальма Старший, народжений подалік від Бергамо приблизно 1480 р. Він активно діяв у Венеції аж до своєї смерті (десь 1528 р.). Як живописець він сформувався в школі Альвізе Віваріні. Після знайомства з живописом Джорджоне і Тиціана він помітно коригує колористичне вирішення своїх картин: “пом’якшує різкість контурів фігур, робить більш прозорими тіні, немов би занурює всі кольори в золотаве середовище. З нового живопису він запозичає перший тип жіночої краси, що виступає як специфічно венеціанський й відрізняється внутрішньою м’яккістю і тілесною пишністю” [1, 375]. Головні свої зусилля Пальма Старший спрямував на примирення нової художньої манери з традиційною тематикою біблійних сюжетів.

Перетворенню образотворчого мистецтва у витончене чудове оповідання значною мірою сприяла також творчість Антоніо Аллегрі, прозваного Корреджо (близько 1489–1534).

У творчості Корреджо ми маємо справу не з миттєвим візуальним ефектом, як у Тиціана, а з тривалим процесом емоцій-

ного впливу. Емоція – це результат пробудження почуттів. Те чи інше роздратування викликає в кожного з нас певну реакцію чи почуття, в результаті якого ми приходимо до того психологічного стану, який і прагнув викликати художник. Наслідок несе в собі і виявляє причину: образ, що його сприйняло око, негайно передається розуму для того, щоби викликати відповідну реакцію: замилювання, захват при спогляданні чуда, що здійснилося.

У “Вознесінні Марії” – фресці, виконаній Корреджо для бані Пармського собору (1522–1530), легко побачити метаморфозу природних мотивів плафона монастиря Сан-Паоло. Подібна заміна архітектурного простору простором живописним і перехід від простору фізичного до простору ілюзійного вже є відправним пунктом церковного плафонного живопису періоду бароко. Можна навіть стверджувати, що поетика бароко, заснована на принципі уявлюваного продовження реального в ідеальному, веде свій початок від Корреджо.

Прекрасне – це не вибір, який розум робить серед існуючих в природі форм, а вища сходинка добору, на яку будь-яка природна форма, “одухотворяючись”, може піднятися. І це, як пише відомий італійський мистецтвознавець Д.К.Арган, не статичний стан, а “рух, не симетрія і рівновага, але асиметрія і ритм, не закріплення образу як незмінної величини, а постійна зміна, не геометрія досконалих об’єктів, а м’якість посмішки чи погляду, чарівність жесту, відблиск світла на локонах, прозора тінь на щоці або відблиск шовку в одязі” [1, 380]. Здатністю вловлювати це нове прекрасне, котре Стендаль протиставить як красу романтичну красі класичній, відрізняє вже не розум чи глузд, а душа з її підвищеною чутливістю.

Мистецтво Корреджо випереджає проблематику маньєризму і відкриває шлях бароко. До знаменитої Венеціанської школи, крім Джорджоне та Корреджо, належав також і Тиціан – перлина епохи “чинквеченто”.

Створивши вітварний образ “Вознесіння Марії”, Тиціан розриває узи, що з’єднали тональний живопис з камерністю Джорджоне. Він доводить можливість створення монументального живопису на основі однієї лише тонально-кolorистичної структури, не звертаючись до складних архітектурно-перспективних побудов, і підтверджує, що інтенсивне візуально-емоційне сприйняття може відкрити неозорі обрії і дати уявлення про універсальність реальності, і навіть про зв’язок природного і надприродного в значно більшій мірі, ніж інтелектуальна побудова образів.

Успіх приходить до Тиціана відразу ж і не знає меж. Його творчість викликає всенародний захват. Першопричина його успіху – в новизні художнього мислення. Тиціан реформує типологію вітварного образу, історико-релігійної композиції, типологію картин на міфологічну чи алегоричну тему, портрет. Він оновлює структуру художнього образу, домагаючись того, щоб зорове сприйняття вражало, подібно блискавкам. Завдяки новій техніці він з більшою безпосередністю спілкується з глядачем, вражаючи його емоційно насиченими образами.

Почуття для цього художника – спосіб пізнання світу. У напрузі емоційного сплеску, викликаного почуттям, він бачить результат впливу не якихось принципів чи логічних побудов, а самої присутності Божества. Емоція повинна бути глибоко пережита, аж до виявлення її глибинних причин. Маньєристичне “мистецтво малюнка” може сприяти її аналізу, більш близькому з нею знайомству з метою виявлення її внутрішньої природи і моральної основи. Ось чому безпристрасність маньєристичного мистецтва не штовхає Тиціана до формальних пошуків, а підсилює драматизм його фігурних композицій, сприяючи трансформації перетворенню зорового враження в моральне сприйняття, у почуття.

“Коронування Христа терновим вінцем” – найбільш маньєристичний з будь-коли написаних Тиціаном творів. Композиція,

що заснована на діагональному перехрещенні палиць катів, а такі палиці утворюють щось на кшталт спиць колеса, дещо децентрована: тональна маса розпадається, кожна фігура помітна завдяки напрямку руху, особливостям жестів або виразу обличчя. Простір позбавлений перспективної глибини: за фігурами височіє стіна з грубо обтесаних каменів, вона ледь означена світлом, що ковзає по виступах рустів. Виходить так, що слабке світло, яке ніби не знаходить собі місця, де воно могло б затриматися, зосереджується на фігурах, безжалісно висвітлюючи стражденну фігуру Христа. Світло, сковзнувши по напружених м’язах, затримується на дряблій шкірі катів, змушує іскритися металеву кольчугу солдата на передньому плані. Змінюючи свій напрямок в залежності від площин його розсіювання, світло розпадається на безліч променів. Уся картина пронизана почуттям доведеної до крайності, знавіснілої, сліпої люти. Жести дійових осіб точно відповідають усьому, що відбувається: виразність образу не потребує додаткового акцентування чи пояснень. Христос героїчний саме тому, що його мука і безсилий протест оголюють його глибоку людяність і беззахисність перед обличчям зла. Слабкий проблиск світла, сила емоційного збудження не залишають часу на роздуми про моральну перевагу і божествену природу Христа. Жаль, який викликають спотворене болем обличчя і знівечене тіло, – це вже перший крок до любові, яка відкриває шлях до пізнання вищої істини. Тиціан пише розмовною мовою, схоплює факт в його одвічності, але в результаті виходить не “комедія вдач”, а “найісторичніша” з усіх людських трагедій.

У Тиціана немає подолання матерії і відходу від неї заради звільнення духовного начала, а є вторгнення духовності в матерію, що робить її сприйнятливою до будь-якої події чи зв’язку і приводить в решті-решт до розчинення в сукупності взаємин і в просторі. Подібно до матерії нашого тіла, яке випробовує і переживає радість і страждання у різних станах

душі, матеріал живопису – колір – не тільки виражає, але і по-своєму “переживає” різні ступені пафосу відповідно до життєвої драми. Як влучно висловлюється Д.К.Арган: “З появою Тиціана живопис вперше стає не просто байдужим чи схвильованим, безпристрасним чи патетичним відображенням, але і живим фрагментом дійсності, пульсуючим свідком пережитого, прагнучи вплинути на наше життя, змусивши його розвиватися в унісон з драматичними переживаннями автора” [1, 398].

Слідом за першим етапом флорентійського маньєризму, з його умоглядним і проблемним мистецтвом, настає етап, який часто розцінюється як занепадницький. Насправді ж це був період упорядкування і поширення нової культури. Найвидатнішим представником другого етапу маньєризму був Джорджо Вазарі (1511–1574), живописець і архітектор, хоча найбільш значною є його діяльність як історика мистецтва: його “Життєписи” художників, від Чимабуе до Мікеланджело, ознаменували перехід від написання трактатів до історіографії, тобто від теорії до історії мистецтва. Для Вазарі свого вищого прояву мистецтво досягло у творчості Мікеланджело, і тому неможливо придумати чи створити щось дійсно нове, можна лише відтворити той шлях, що привів до вершини. Підхід Вазарі чисто людський: він називає історією чи розвитком культури те, що здається божественним чудом, те, що передає доступною всім мовою послання генія. Мікеланджело не був теоретиком і не був схожим на якийсь ідеальний образ, його велич полягала в виснажливому пошуку, у драмі його життя, прожитого для мистецтва. Отже, гідні наслідування не стільки створені ним форми, скільки ідейна насиченість його творів та постійне прагнення долати творчі труднощі.

Зв’язана з перетворенням сеньйорій у маленькі держави маньєристична культура поширюється майже по всіх областях Італії. Виходець із Перуджі, зодчий Галеаццо Алесі (біля 1512–1572) працює в

Генуї і в Мілані, сприяючи наданню сучасного вигляду обом містам. Завдяки Періно дель Вагі, що приніс до Генуї традиції Рафаеля, тут виростає блискуча школа живопису, представлена Дж.Б. Кастелло і Лукою Камбіазо. З цією школою пов’язане поширення і вдосконалення смаку до розписних фасадів. Живопис таким чином сприяє також зоровому сприйняттю міського простору.

У Мілані живопис пізнього чинквеченто виявляється під впливом еміліанської школи, особливо Парміджаніно. Її провідниками виступають Ерколе Прокаччіні і його сини Камілло (близько 1551–1629) та Джуліо Чезаре (близько 1570–1625). У П’ємонті встановлюється вплив Гауденціо Феррарі. Кремонська школа маньєризму, пов’язана з іменами братів Кампі, важлива також своїми зв’язками з нідерландським живописом, та впливом, що він буде, у тому числі й у Болоньї, особливо на Бартоломео Пассеротті (1529–1592) і на юного Аннібале Карраччі.

У Флоренції, яка залишалася центром витонченого живописного мистецтва аж до кінця століття, інтерес представляють антимікеланджелівська реакція та дещо сувора лаконічність оповідання Санті ді Тіто (1536–1603), розвиток і посилення колоризму Андреа дель Сарто аж до декоративізму у творчості Бернардіно Поччетті (1548–1612); витриманий у строго прозаїчній тональності історико-релігійний “жанр” Пассіньяно, Ерколе да Емполі, Чіголі.

Венеціанська культура поширюється і на материк, особливо за допомогою Марескалькі та Падованіно, і доходить до Риму у вигляді нової хвилі, представленої мистецтвом Джироламо Муціано (1528–1592). В Неаполі Доменіко Фонтана в останні роки свого життя займається благоустроєм приморської частини міста, приводячи її у відповідність із природним довкіллям. Не надто значним був вплив рафаелізму Полідоро да Караваджо, що працював у Неаполі після sacco di Roma (захоплення Риму). Живим, хоча і запізнілим, відгуком на маньєристичну культуру

з'явилася на Сицилії творчість Філіппо Паладіно.

Отже, вищезазначене щодо художнього методу маньєризму дає право констатувати, що риси маньєризму в тій чи іншій мірі, а також у тому або іншому сенсі простежуються впродовж усього Ренесансу – мистецтво, що панувало у XV – XVI ст.

В італійському мистецтві після 1520 р. можна помітити три тенденції. Одна, що намагалася зберегти в недоторканності гармонійний ідеал Високого Відродження, все більше схилилася до формального класицизму, позбавленого серйозного змісту. Друга, навпаки, характеризується глибоко творчим переломленням змін, що відбуваються довкола; народжується мистецтво, в якому зберігається і поглиблюється гуманістична сутність класичного ідеалу, який набуває тепер великої єдності, драматичної напруженості, трагічної суперечливості, складності формального вираження (Мікеланджело, пізній Тиціан). Але водночас виникає ще й зовсім інша

реакція на кризу класичного мистецтва, що ставала дедалі помітнішою – анти-класичний бунт ранніх маньєристів. Вони виступають проти нормативної естетики Високого Відродження, проти її довершеного ідеалу, видобутого з “наслідування природи”, проти гуманістичного змісту, їхня художня мова загострено-суб'єктивна, умовна і манерна у своїй формальній витонченості. У їхньому езотеричному мистецтві пориви релігійної одухотвореності чергуються з холодним алегоризмом.

Маньєризм багато чого запозичав з форм зрілого Ренесансу. У свою чергу, елементи маньєризму проникають в мистецтво пізнього Відродження. Більш складні взаємини ренесансних і маньєристичних тенденцій – в мистецтві Північної Європи.

Значення маньєризму в розвитку європейського мистецтва і взагалі культури XVI ст. величезна, до того ж ним завершується весь попередній розвиток гуманістичної ідеології.

Література

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства. – М., 2000.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М., 1973.
3. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – М., 1956.

А.Ю.Верменко

канд. філос. наук, в.о. доцента,
Національний аграрний університет

ТЕОРІЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПОТРЕБ У СВІТОВІЙ ФІЛОСОФІЇ ХХ ст.

Світоглядно-філософське переосмислення структури, змісту, шляхів формування й активного виявлення мотивів людської активності, зокрема різних груп індивідуальних та соціальних потреб, завжди було і залишається одним із головних напрямків теоретичного осмислення причин виникнення та пошуку шляхів подолання духовної кризи особистості й

суспільства. У сучасний період формування постіндустріально-інформаційного суспільства особливо актуальними можна вважати спроби філософського осмислення впливу суспільно організованих та стихійних потоків інформації на формування, зміну та вияв мотивації людської життєдіяльності.

Саме ці міркування і зумовили вибір

Сабудані 10 є.

94
К 90

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

№ 2

**КУЛЬТУРА І
УЧАСНІСТЬ**
А Л Ь М А Н А Х

2005

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

АБОНЕМЕНТ наукової
та художньої літератури
м. Маріуполь

Маріупольський
державний університет
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
м. Маріуполь

Культура і сучасність: Альманах. – К.: ДАКККіМ, 2005. – № 2. – 172 с.

У запропонованому альманасі “Культура і сучасність” Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання філософії, культурології, мистецтвознавства та соціології.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

13-00

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Бітасв В.А., д-р філос. наук, професор (голова редколегії, головний редактор); **Аза Л.О.**, д-р соціол. наук, професор; **Антонюк В.Г.**, д-р культурології, професор; **Бровко М.М.**, д-р філос. наук, професор; **Грица С.Й.**, д-р мист., професор; **Лащенко А.П.**, д. мист., професор; **Левчук Л.Т.**, д-р філос. наук, професор; **Мироненко О.М.**, д-р філос. наук, професор; **Надольний І.Ф.**, д-р філос. наук, професор; **Передерій В.Ф.**, д-р філос. наук, професор; **Підгорбунський М.А.**, канд. іст. наук (відповідальний секретар); **Римаренко Ю.І.**, член-кор. АПрН України, д-р філос. наук, професор; **Рудич Ф.І.**, д-р філос. наук, професор; **Ручка А.О.**, д-р філос. наук, професор; **Семашко О.М.**, д-р філос. наук, професор; **Суїменко Є.І.**, д-р філос. наук, професор соціології; **Терещенко А.К.**, д-р мист., професор, член-кор. АМ України; **Уланова С.І.**, д-р філос.наук, професор; **Федорук О.К.**, академік АМ України, д. мист., професор, **Шкляр Л.Є.**, д-р політ. наук, професор; **Шульгіна В.Д.**, д-р мист., професор; **Яковенко Ю.І.**, д-р соціол. наук, професор.

Науковий консультант – академік Академії наук вищої школи України
професор, д-р філол. н. **Дубина М.М.**

Рецензенти: академік АМ України, засл. діяч науки і техніки України,
професор, д-р мистецтвознавства **Безгін І.Д.**;
завідувач кафедри етики, естетики та культурології Київського
національного у-ту імені Тараса Шевченка, професор,
д-р філос. наук **Панченко В.І.**

Затверджено:

постановою президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 1-05/1
як фахове видання з мистецтвознавства (Перелік № 11); постановою президії ВАК України
від 10.12.2003 р. № 1-05/10 як фахове видання з філософських наук (Перелік № 13)
та постановою президії ВАК України від 30.06.2004 р. № 3-05/7
як фахове видання з соціологічних наук (Перелік № 14)

Рекомендовано до друку Вченою радою ДАКККіМ

**Редакція не завжди поділяє позиції авторів публікацій.
За точність викладених фактів відповідальність несе автор**