

наратора та присутністю у творі абстрактного автора. Як зауважує В.Шмід, «індекси, що вказують на наратора, здійснюють задум автора. З їх допомогою автор зображає наратора, роблячи його фіктивною інстанцією, своїм об'єктом. Індекси, що вказують на самого автора, є, як правило, не навмисними, а мимовільними» [8, 77]. З рецептивної точки зору позиція вторинного недієгетичного наратора максимально утруднює сприймання тексту, оскільки інтелектуальні зусилля читача мають диференціювати ті формальні ознаки, що призначені для ідентифікації самого наратора і ті, чия змістова роль автором, ймовірно, не усвідомлювалася.

Всюдисущий наратор однаковою мірою апелює до експліцитного та імпліцитного читачів, або, за термінологією М.Гловиньскі, до «віртуального реципієнта», який своєю чергою поділяється на «пасивного читача, який задовольняється сприйняттям більше чи менше вираженого у творі смислу» та «активного читача, який активно реконструює завуальований різними прийомами смисл» [Шмід, 58]. Для пасивного читача наратор серед решти індиціальних знаків обирає, зокрема, персонажів та їх вчинки, ситуації з яскравими описовими чи подієвими деталями, композицію, а також мовленнєве оформлення присутності «населення» фікційного світу та своєї власної. Більш складні за змістовим наповненням знаки слугують залученню до інтелектуально-естетичної комунікації активного читача. Це, очевидно, оцінка підібраних елементів події, що формують наративну історію, а також коментарі, роздуми, узагальнення наратора. III-особовій формі викладу, що є основною для втіленні гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації, притаманна виразна текстова інтерференція з відокремленням описово-оцінного малюнка в тексті наратора та подієво-дійового – в тексті персонажів, що загалом ускладнює наративну структуру творів, а також встановлює специфічні стосунки між розповідними рівнями твору та основними планами точки зору.

Таким чином, маємо підстави вважати категорію точки зору однією із ключових в дискурсі наратологічних студій сучасного літературознавства, зокрема, в аспекті дослідження особливостей присутності в художньому часопросторі гетеродієгетичного наратора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теория эстетики. – К., 2002.
2. Выготский Л. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
3. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998.
4. Кузнецов Ю. Импрессионизм в украинській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поезики. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с.
5. Руднев В. Морфология реальности. Исследование по «философии текста». Серия «Пирамида». – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 207 с.
6. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / ред.-сост. И.П.Ильин, Е.А.Цурганова. – М., 1996.
7. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
8. Шмід В. Наратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. Lintvelt Japp. Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Theorie et analyse. Paris. 1981.
10. Petersen Yurgen H. Poetica // Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1981. Bd.13. S.155 – 162.
11. Rimmon (-Kenan) Shlomith. Narrative Fiction. Conemporary Poetics. London, 1983.

Олена СТАВНИЧА

© 2009

КАТЕГОРІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ В СУЧАСНІЙ СОЦІОЛОГІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Необхідність актуалізації соціології літератури стала очевидною не так давно, і сприяло усвідомленню цієї необхідності науковцями кілька причин. По-перше, відсутність дослідницького зацікавлення вітчизняними традиційними методологіями аналізу та інтерпретації художніх творів, а інколи елементарне незнання молодими науковцями розробок культурно-історичної, порівняльно-історичної шкіл, соціологічного, генетичного, біографічного,

лінгвокультурологічного, екзистенціалістського підходів до вивчення літератури; закономірно, що зворотнім боком зазначеної проблеми є надмірне захоплення різноманітними зарубіжними методологіями (психоаналізом, структуралізмом або постструктуралізмом, гендерною критикою, постколоніалізмом тощо), які часто виключно цитатно «прив'язують» або штучно підлаштовують під український літературний матеріал. По-друге, скомпрометованість соціології літератури вульгарним соціологізмом радянських часів призвела до зникнення з поля зору літературознавства цілого спектру питань, пов'язаних із виявленням соціальних меж розуміння і впливу літературного тексту; пошуком і розкриттям механізмів впливу соціуму та ідеологій на свідомість і підсвідомість митця, формування його творчої манери, вибір жанрів, тем і под.; вивченням художньої і соціальної специфіки масової та елітарної літератури; відчуженням певних жанрів літератури від потреб читацького загалу; із дослідженням природи і механізмів взаємодії митця, твору і читацької публіки, визначенням культурних умов творення; творчими перспективами митця, мірою їх реалізації у суспільстві тощо.

Названі питання належать до сфери соціології літератури, а вужче — до літературознавчо-соціологічного напрямку досліджень, під яким розуміємо аналітичну тенденцію в літературознавстві, що охоплює проблеми, пов'язані із створенням і функціонуванням художнього тексту (основний об'єкт аналізу) і спирається на розроблений, впорядкований і структурований категоріальний апарат. Однак продуктивного розвитку саме соціологічної літературознавчої методології з рівновагою поетикального та соціокультурного аналізу з об'єктивних причин у вітчизняній науці не відбулося, і на теперішній час сформованої, питомо української соціологічної методології, як і чітко сформульованих дефініцій усієї соціальної парадигми у межах літературознавчої науки немає.

У рамках даного дослідження окреслимо основні категорії та поняття, якими може оперувати дослідник соціальних аспектів літературної творчості, розкриємо специфіку їх теоретичного моделювання, продемонструємо на окремих прикладах практичне застосування запропонованих оригінальних і традиційних для соціології літератури понять. Слід відзначити, що на сучасному етапі оприявлення соціології літератури існує яскраво виражена тенденція до поєднання принципів соціологічного літературознавчого підходу зі здобутками соціології знання (вивчення поезики як форми і засобу соціальної регуляції), соціальної антропології (Д.Браун, дослідження метафори), рецептивної естетики (В.Ізер, Г.-Р.Яусс, вивчення художнього твору як посередника в процесі складної соціокультурної взаємодії всіх учасників літературного життя), структуралізму, семіотики, психології сприйняття і творчості, евристики та ін.. Це збагачує методологію і практику сучасного зарубіжного літературознавства, дає орієнтири для модифікації застарілого методологічного апарату українського літературознавчо-соціологічного напрямку досліджень художніх творів.

Критерії партійності, народності, реалістичності (відповідності правді життя), гуманістичного пафосу і пролетарського інтернаціоналізму, категорії відображення, класовості, ідейності, єдності змісту і форми, на які спиралась критика і літературознавство радянської епохи, виявились неспівмірними із досліджуваними за допомогою них літературними феноменами (оскільки ігнорували їхню специфіку та естетичну природу). Тому на даний момент соціологи літератури відмовились від більшості із них, а залишені поняття зазнали докорінного переосмислення у світлі новітніх методологічних розробок. Серед великої кількості термінів, якими оперує соціологія літератури у всіх своїх різновидах, ключовими можна вважати поняття контексту, ідеї, рецепції, позалітературної дійсності, соціальної специфіки літератури та категорії суспільної функції, образу і детермінації.

Радянське літературознавство активно послуговувалось спрощеним поняттям контексту при дослідженні художніх творів, особливо давньої літератури та сучасних творів історичного змісту. Вважалося, що вивчення поезики повинно базуватися на вивченні історико-літературного процесу в усій його складності та в усій його багатоманітних зв'язках із дійсністю: тобто треба враховувати епоху, біографію письменника, мистецтво відповідного часу, закономірності історико-літературного процесу, мову — літературну в її стосунку до нелітературної тощо [див. 17, 120]. Однак такий підхід загрожує розсосередженням фокусу дослідника, привнесенням до аналізу великої кількості другорядних або зайвих фактів, які не сприяють проясненню змістових характеристик самого художнього твору. Ще П.Сакулін при розробці «соціологічної поезики» пропонував ідею доцільного контексту, яка усуває можливість схематичного детермінізму: «Дотримуючись відчуття міри, дослідник укладає в систему лише те, що має *безпосередній*

стосунок до його літературних фактів... В одному випадку це можуть бути філософські течії епохи, як, наприклад, у період символізму; в іншому — соціологічні й соціальні ідеї, як у період народництва» [10, 104].

Грунтовно вивченням феномена контексту і проблем його функціонування як медіатора пізнання художнього твору займалися М.Бахтін, Л.Виготський, М.Епштейн, Дж.Верч, М.Куфаєв, М.Кочерган, А.Ткаченко. Детально розробленими є питання про геометрію контекстів (розрізняють ієрархічно організовані контексти — вертикальний і горизонтальний, та синархічно організовані — ризоматичні або мережеві контексти), про їх загальну типологію (розрізняють не за іманентними характеристиками, а за умовами використання в інтелектуальній діяльності: окрім названих, досліджують змістовний та організаційний контекст; прозорий або асоціативно-ускладнений контекст; ситуативний; лінгвістичний, культурний, історичний тощо), приділялася значна увага питанням реконтекстуалізації та деконтекстуалізації (зокрема, П.Рикером). Про стереотипізацію точки зору і відповідного закріплення певного контексту, його відпочаткову суб'єктивність і поступове набуття суспільно обумовлених конотацій розмірковує у своїй статті «Матеріали до поняття контексту» М.Рац [8, 85]. Дослідник зазначає, що в результаті соціалізації (як стандартизованого функціонування окремих контекстів у семіосфері суспільства) та об'єктивації контекстів у культуру, контексти «склеюються» з відповідними предметами (наприклад, починаємо приписувати художньому тексту зміст, породжений у ньому контекстом). Оперування різноманітними контекстами (у якості посередників-медіаторів — *mediational means* за Дж.Верчем) при здійсненні інтерпретації твору розглядається як природне до нерелексіїного ступеня вище, на якому ґрунтується сама проблема розуміння і тлумачення.

У сучасному літературознавстві контекст розглядають як «естетичну систему, без урахування якої сприйняття художнього твору не може бути коректним», а в її межах «прояснюється виражене значення висловлення, окреслені зв'язки з літературною традицією та новаторськими тенденціями в інтертекстуальному полі художньої та позахудожньої дійсності» [5, 519], або як «семантичне поле, в якому протікає онтологічне буття і здійснюється рецепція художнього тексту» [2, 206]. Ю.Боров обстоює герменевтичний підхід до контексту, як до єдності, що за допомогою внутрішніх органічних зв'язків вирізняє певну частину тексту, або, навпаки, становить окремішню частину, що протиставляється цілісності інших частин. Наведене останнє тлумачення замикається на внутрішньому просторі твору і не артикулює можливості позалітературних зовнішніх контекстів, тим самим апелюючи до контекстуалізму у розумінні М.Крігера.

Узагальненіше розкривається поняття контексту у філософії: «Контекст — це сукупність деяких обставин (різного роду неартикульовані передумови, традиції, конвенції, мова тощо), від яких залежить значення деякого вислову чи тексту» [15, 298].

Виходячи з положення про принципову незамкненість твору на самому собі, про твір як результат соціальної розгерметизації тексту (на противагу тексту, твір — текст у процесі функціонування) [2, 509], визнаємо необхідність врахування лінгвістичного, суспільно-історичного та культурного контексту у розумінні текстів та репрезентованих ними явищ, понять, ідей, цінностей. При залученні подібного плюралістичного контексту слід пам'ятати про його ситуативну літературознавчу доцільність, не забувати про естетичне навантаження кожного елемента тексту або привнесеного «надтексту» (М.Епштейн), узгоджувати принципи відбору і презентації матеріалу з ціннісними установками гіпотетичного реципієнта або фактичного наратора та розв'язуваною задачею. Отже, говоримо про релевантний (значущий, відповідний), багатоплановий, але адекватний для відчитання семантичної глибини твору вибіркового контекст і спорадичну необхідність поліаналогій (наприклад, зі сфер соціології та мистецтва), що зумовлено інтердисциплінарністю дослідження.

При розгляді текстів, що містять так звані соціальні міфи політичного спрямування, слід враховувати загальний контекст системи значень (соціальну семіосферу у сучасному або історичному розрізах), які поділяють усі члени суспільства або окрема соціальна група: «Ми «розміщуємо» поведінку особи, яка нас цікавить, у відповідності з місцем у її життєвій історії, ... в історії соціального оточення, соціального тла, до якого особа належить. Оповідь про одне життя є частиною цілого плетива взаємопов'язаних наративів; ця оповідь укорінена в історії про ті групи, які впливають на формування ідентичності індивіда» [4, 42]. У художній літературі конкретна подія, епізод художнього твору, спосіб поведінки персонажа, авторська оцінка, поставлені у контекст певної кількості наративних історій, семантично увиразнюються і конкретизуються, а

також, залежно від обраного ракурсу геометрії контексту, можуть набувати множинності інтерпретативних сенсів. Соціальний або політичний контексти у художньому творі можуть бути, залежно від авторської інтенції, акцентованими (увираженими) або неакцентованими (перебувати на периферії авторської уваги, фігурувати на рівні проявлення елементів колективного підсвідомого). Більшість дослідників також підкреслюють історичну змінність та варіативність лінгвістичного, культурного та інших контекстів.

Розкрити та дослідити контекст певного літературного факту означає не просто вивчити та застосувати додаткову інформацію про нього, це означає переміщення точки зору дослідника із вузької площини тексту до ширшого і більшого знання, розширення значення самого художнього явища у порівнянні з прочитанням цього літературного факту як самоцінного, замкненого символічного текстуального вияву. Тільки врахування перетину вертикального соціально-політичного контексту (період «застою» у радянські часи) та горизонтального літературного «надтексту» (мутація героя радянської прози в антигероя «совкового» типу) дозволяє зрозуміти специфіку трансформації міфу про радянську людину через показ формування такого яскравого й експресивного характеру, як Олександра Рибенко-Ясінська з роману Галини Тарасюк «Смерть — сестра моєї самотності»: її егоцентризм, кар'єризм, агресивне честолюбство, марнославство, лицемірність і байдужість до «неприспособлених» (а насправді неасимільованих системою) людей були сформовані за сприяння наскрізь фальшивого суспільного устрою, який нав'язував активним і сильним, але позбавленим внутрішніх орієнтирів (внаслідок моральних деформацій), особистостям власні «правила гри».

Поняття «позалітературної дійсності» тісно пов'язане з вищенаведеним тлумаченням контексту. Маємо на увазі насамперед об'єктивний зв'язок літератури і соціальної реальності, що в площині розгляду художнього тексту виступає історичним, політичним, суспільним, біографічним контекстом, який може впливати на ті чи ті ідеї та художні вирішення автора у процесі реалізації творчого задуму.

Поняття «ідеї» тлумачимо у найширшому розумінні, як «думку, що відображає закономірні зв'язки і відношення об'єктивної дійсності та покладена в основу того чи іншого процесу людської творчості (художньої, наукової, суспільно-історичної тощо)» [13, 292]. Ідея художнього твору не становить жорсткої логічної схеми, на яку «нарощується» словесна тканина, вона є тим засобом, який, за Г.-Г.Гадамером, реалізує надзавдання мистецького витвору: передати своєю естетично-семантичною цілісністю зміст, неприступний для раціонального, нехудожнього викладу. У зв'язку з цим слід розрізнити поняття ідейності (що виступає внутрішньою якістю образного мислення та «виражається системою образів і постає в свідомості читачів як ідейно-емоційний пафос» [6, 292]) і тенденційності (наддоцільної або ілюстративної підпорядкованості естетичного аспекту певній теорії, системі ідей) художнього твору. Також ми не редукуємо поняття ідеї тільки до провідної думки твору, а аналізуємо всю структурну єдність тексту на різних рівнях (співвідношення смисл — образ, що реалізується на стилістичному, концептуальному, символічному рівнях).

Література не може створюватись поза соціальними структурами (якими обумовлене людське мислення в цілому), і тому безсумнівним є її ідейне та ідеологічне навантаження. Едвард Саїд заперечив політичну цнотливість художньої літератури і поклав на неї відповідальність перед суспільством за його моральний стан: «Дуже часто припускають, що література та культура політично, навіть економічно, невинні; мені не раз здавалося, що це не так, і, звичайно ж, мої студії орієнталізму переконали мене, ...що суспільство та літературну культуру можна зрозуміти і слід вивчати лише у парі» [9, 44]. Органічна проникність художніх текстів для ідеологічних впливів інспірує їх потенційну здатність створювати і модифікувати певні ідеологеми. Отже, вичленування з художньої тканини та критичний розгляд останніх є актуальним завданням для науковця, що займається літературознавчо-соціологічним напрямком досліджень.

Соціальна специфіка літератури розкривається у соціології літератури через коло понять, в цілому дискусійних для літературознавчої думки: заангажованості, аполітизму, соціального замовлення, моделювання мистецтвом суспільних відносин, зв'язків літератури та ідеології. Враховуючи погляд на літературу як на один зі способів репрезентації ідеології, констатуємо об'єктивну зумовленість художньої літератури суспільним життям, своєрідну питому заангажованість її соціальними процесами в усій різномірності та неоднозначності їхніх сфер вияву (політичній, моральній, релігійній, економічній тощо). Заангажованість як «перейнятність літератури пафосом суспільно-політичної, громадянської чи національної проблематики, прояв

соціальної відповідальності митця за свої твори» [6, 268] виступає неакцентованим компонентом більшості літературних шедеврів, оскільки не виключає необхідності естетичного аспекту для високої художньої якості твору.

Спираючись на екзистенціалістські концепції вибору та відповідальності, ідею ангажованої художньої літератури розвивав Ж.-П.Сартр: ««Ангажований» письменник знає, що слово — це дія: він знає, що оголосити — значить змінювати і що оголосити можна лише за наявності проекту зміни. Він відмовився від нездійсненої мрії намалювати об'єктивну картину суспільства та людської долі» [11, 323]. Художній твір, відповідно, — це проект змін, своєрідне ідеалістичне моделювання соціальних структур. Він не підпорядкований певній ідеології, не містить реалізацію програм політичних партій, а відображує відповідальність письменника перед суспільством і світом, екзистенційне відчуття причетності до людської та світової долі. Традиційне розуміння суспільного призначення літератури спричинило іманентну самоангажованість нової та сучасної української літератури (що думку активно обстоює О.Пахльовська). Тенденційність художнього твору, яка виникає внаслідок заангажованості письменника національними або соціальними проблемами, є конкретним проявом аксіологічної природи мистецтва. Існує небезпека абсолютизації соціальної значимості літератури, що може призвести до надмірної «зараціоналізованості» та «засоціалізованості» у потрактуванні художніх творів. Важливим виступає в такому разі спосіб мистецької реалізації ідейного навантаження, загальна естетична цінність літературного твору. Якщо текст продукує виключно раціональні значення, не дає «виходів» до трансцендентної реальності, не містить поетичного надзавдання, а при інтерпретації є повністю умоглядно осяжним, — такий текст виступає ідеологічним утворенням і не має високої художньої вартості.

У соціологічному літературознавстві також використовується поняття «соціального замовлення», яке інтерпретуємо у найширшому сенсі: як відповідь митця на «виклики історії» (А.Дж.Тойнбі).

Зворотнє явище стосовно ангажованості або тенденційності у літературі та літературознавстві — мистецький аполітизм, обстоюваний апологетами «чистого мистецтва», що розуміють його як «незацікавлену естетичну діяльність», а політику трактують як «безцеремонне маніпулювання масами і тому самоусуваються від активного громадсько-політичного життя» [6, 57]. Однак повністю пасивна громадянська позиція принципово неможлива, про що говорилося неодноразово протягом усього 20-го століття, бо відсутність виразно артикульованої ідеології призводить до довільного ідейного навантаження твору мистецтва представниками різних суспільних груп, використання його естетичного потенціалу у сферах аморального політичного маніпулювання (як це сталося із «Кільцем Нібелунгів» Р. Вагнера).

Не підпорядкування митця певним ідеологічним настановам, а врахування свободи творчості у поєднанні з трактуванням літературного тексту як універсального засобу суспільної комунікації (цей погляд розвивали Р.Барт, Є.Чаплієвич, Е.Касперський, Д.Затонський та ін.) — дана теза розкриває соціальну специфіку літератури, яка найкраще з усіх видів мистецтва своєрідно моделює соціальні відносини. Соціологію літературної комунікації розвинув у доволі струнку систему американський дослідник Г'ю Делзієл Данкен («Мова і література у суспільстві», 1953), який трактував суспільство як мережу зв'язків, побудованих на обміні ролей і символів (літературний твір виступає одним із таких символів; література в цілому — форма символічного впливу). У суспільстві література виконує функцію комунікативної інституції, забезпечуючи репрезентацію соціальної сфери у її нематеріальному вимірі (ідеологія, мораль, стереотипи, уявлення, міфи) та засвоєнню реципієнтами моделей дії у пасиві: «Культурна роль літератури ... полягає у забезпеченні оптимальності соціальної комунікації, інституалізації цінностей суспільства шляхом їх попереднього рольового культурного «програмування» в процесі сприйняття літератури» [12, 283]. Культура об'єктивується в літературі, і остання, таким чином, починає відігравати нову, соціокультурну роль, що й визначає розуміння літератури як соціокультурного феномена.

Поняття рецепції у сучасному літературознавстві широко вживане у своєму прямому значенні (від лат. *rescriptio* — сприйняття). Розроблялося у соціології літератури (соціологія сприймання і реципієнтів, комунікативний напрямок соціологічних досліджень літератури; Л.Ловенталь, Р.Ескарпі, А.Павелчинська, С.Секерський, Г.Сивокінь, М.Ігнатенко, М.Зубрицька), згодом стало одним із наріжних у теорії рецептивної естетики (констанцька школа — Г.Р.Яусс, П.Шонді, В.Ізер, Р.Варнінг, М.Риффатер), яка теж зосередилася на питаннях творчого сприйняття

мистецтва та його соціального функціонування. Ідеї рецептивної естетики застосовували у своїх дослідженнях і теоретичних розробках російські вчені Ю.Борев, М.Гей, В.Асмус, М.Гаспаров, в історико-літературних дослідженнях на окремі концептуальні положення рецептивної естетики спиралися українські дослідники М.Яценко, В.Смілянська, Г.Клочек, Г.Грабович та інші [6, 580].

Враховуючи такі положення рецептивної естетики, як розімкненість художнього твору (У.Еко), наявність у тексті «імпліцитного читача» (В.Ізер), читацькі рецепційні очікування та установки, визнаємо творчість як цілісний процес написання художнього тексту автором і присвоєння (спів-творення) художнього смислу читачем. Наявність відкритості текстуальної стратегії до активного читацького співавторства обумовлює важливість такого компоненту, як рецепція — у розумінні сприйняття, освоєння авторського переживання, інтелектуального і духовного досвіду, приведення їх у відповідність (присвоєння або відкидання) з власною ціннісною системою та досвідом. Саме в акті рецепції народжується смисл художнього твору (його онтологічний статус визначає історичний, груповий та індивідуальний досвід читача), здійснюється естетична та інтелектуальна комунікація між автором і реципієнтом.

Доцільним також у світлі дослідження специфіки соціально обумовлених елементів у структурі тексту вважаємо використання поняття вторинної рефлексії: читач осмислює елементи та надзавдання твору, який є авторською рефлексією себе і світу (виходимо з твердження, що «твір є нічим іншим, як спробою опанування й упорядкування самого себе (автора) і оточуючого світу» [18, 97]). Саме завдяки такій подвоєній силі впливу соціальних чинників (безпосередньо обумовлених мисленням автора і читача, а опосередковано — усім огромом їхнього особистого, культурного, загальноісторичного досвіду) можливе функціонування і закріплення елементів і схем соціальної міфології, її природного циркулювання у суспільстві (оскільки, окрім літератури, на всіх учасників літературної комунікації активно впливають засоби масової інформації і стандарти соціального буття в цілому).

Використання у межах категоріального апарату аналізу соціально заангажованої літератури таких понять, як «ментальність» або «національний характер», «стереотип», «ідея» та «ідеологія», зумовлює необхідність звернення до поняття ідеалу, зокрема його художньо важливого естетичного різновиду (вирізняють ще суспільно-політичний та морально-етичний ідеал).

Естетичний ідеал як конкретно-чуттєве уявлення про «найвищу цінність, критерій, привабливу мету і мисленнєвий бажаний прообраз естетичної та художньої діяльності» [2, 140] втілюється у тій чи тій формі кожним письменником, оскільки є відображенням його осмислення категорії прекрасного. Спираючись на пізнавальну (Д.Дідро), спонукальну, мотиваційну та оцінну функції ідеалу, митець реалізує у художньому творі зв'язок реального та ідеального, творить ідеальну модель реальності і тим самим допомагає зрозуміти суще або спонукати до його трансформації у бажаному напрямку. Естетичний ідеал — результат складного синтезу морально-етичного та соціального досвіду, естетичних уподобань письменника, його творчих настанов, ментальних процесів самоусвідомлення та самовдосконалення. Естетичний ідеал знаходить вияв насамперед у творених митцем картинах і образах, а також залучається до формування певних ідеологічних концепцій, якщо базується на відповідних до загальносуспільних очікувань уявленнях. Героїні епатажних романів Ірени Карпи реалізують молодіжний ідеал розумної, освіченої, здібної, і головне — «неприспосованої», нонконформістської людини, яка сильна тим, що знає шляхи виходу з драматичних суперечностей буття [16, 218-220]. Пошук естетичного ідеалу в образі «сильного героя у фазі становлення», характерний для періодів соціальної нестабільності та аксіологічної кризи, становить суттєву прикмету прози пострадянської доби (романи Ю.Мушкетика, В.Дрозда, Г.Тарасюк, Л.Дереша, С.Майданської, Л.Кононовича та ін.).

Водночас особистісний естетичний ідеал пов'язаний з моральними та соціально-політичними ідеалами суспільства (оскільки обумовлений соціальною психікою та наявністю колективного підсвідомого), він вбирає у себе естетичний аспект уявлень про досконале суспільство та людину, характерні для конкретного соціуму та історичної доби. У постмодерністській літературі може набувати демонстративно «асоціального» забарвлення (як вид протесту проти абсолютизованого використання даного терміну у радянський період, коли він був спотворений через ототожнення з «комуністичним ідеалом»), що, однак, не виключає текст з подібним типом естетичного ідеала з мистецького та соціального контексту.

Провідною серед категорій літературознавчо-соціологічного аналізу виступає категорія художнього образу. Образ — специфічна синтезуюча форма художнього мислення, спосіб

організації авторових уявлень про світ, його світосприйняття і світорозуміння, а також спосіб творення і буття художнього тексту в цілому. У тлумаченні літературознавця Юрія Борева образ є метафоричною, а не логічною, ієрархічно структурованою думкою, яка розкриває одне явище через інше і характеризується численністю значень, багатоплановістю та недомовленістю, оскільки «відповідає складності, естетичному багатству і багатовимірності самого життя» [2, 522]. Про полісемантичність та новизну перепрочитання «поетичного образу», варіативність його інтерпретацій говорив Олександр Потебня. Компонентами створення художнього образу є різноаспектні взаємодії між об'єктом і суб'єктом, внаслідок чого він виступає не абстрактною сутністю (бо результат міститься у мистецтві як формі суспільної свідомості) і має конкретно-чуттєву природу, яка оприявнює через зовнішнє і часткове (індивідуальне) внутрішнє і субстанціональне.

Гносеологічно художній образ — це «вимисел, споріднений із таким різновидом пізнавальної думки як гіпотеза» [І.Роднянська, цит. за 2, 522], тобто творені літературою факти належать до площини вірогідного. Образ виступає вторинним стосовно реального чи нереального (фантастичного, у створенні якого письменник теж не може вийти за рамки людського досвіду) предмету або явища, однак на підставі змісту і характерних особливостей образу можна з'ясувати дійсну або мисленеву природу відображених предметів або умов їх існування (міметичне розуміння категорії літературно-художнього образу розробив ще Арістотель). Проте художній образ не можна розглядати як наочне втілення певної авторської ідеї (позитивістсько-психологічні концепції кінця 19-го — початку 20-го ст.), зводити до сукупності прийомів (формалізм) або, спираючись на категорію відображення, ставити створення образу в безпосередню залежність від ідеологічно потрактованої дійсності (вульгарний соціологізм). Домінантною у 20-му ст. стає ситуація, коли художні образи розглядаються як такі, що не копіюють, а творчо моделюють буття.

Поєднання в художньому образі відносного (соціального та історичного) з «вічним» (система загальнолюдських цінностей), особистого з надособистісним (авторської суб'єктивності з тією чи тією системою інтерсуб'єктивних поглядів на світ), інтерпретативний позалогічний «надсмисловий залишок», — дозволяють трактувати образ як універсальну категорію художньої діяльності, мультимодель, котра забезпечує творче освоєння та духовне осмислення багатоманітності світу, а також роблять неможливим оперття принципу творення образу на механічне віддзеркалення дійсності. О.Потебня, Б.Овчарек, І.Роднянська та інші дослідники розглядали художній образ як знак, засіб комунікації у межах певної культури; значення цього знаку, набуття ним множинності смислів реалізується в уяві реципієнта, що володіє необхідним для прочитання кодом (літературною компетенцією). Отже, розуміємо художній образ 1) як мисленеву фіктивну репрезентацію моделі реального світу, в основі якої лежить семіотичне співвідношення знаку та значення, і яка потребує адекватності відтворення естетичного об'єкту, критично-оцінної діяльності читача; 2) як субстанціональну мультимодель, що слугує засобом естетичного умовного конструювання та семантичного освоєння нехудожнього простору.

Істотним для літературознавчо-соціологічного напрямку досліджень є поняття детермінації, яке часто спричиняє негативне явище спрощення інтерпретації художнього тексту через зведення її до вияснення причиново-наслідкових зв'язків. Автори «Літературознавчого словника» розглядають детермінацію «виходячи з найширшого розуміння ... як однобічну залежність, послідовність» за зразком мовознавчого підходу («детермінант» означає вільну словоформу, що стоїть найчастіше на початку речення і конкретизує вислів): «За цією аналогією можна докладніше визначати естетичні функції композиційних одиниць тексту при аналізі композиції та архітектоніки цілісного художнього твору, виявляти естетичну доцільність порядку розміщення, наступності розділів, епізодів, мовних конструкцій тощо, які певним чином детермінують один одного в тексті і рухають, динамізують читацьке сприйняття» [2, 189]. По суті, пропонується лінійний аналіз структури композиції без врахування можливих нелінійних та опосередкованих семантичних зв'язків, детермінація зводиться до механістичного принципу причинності. Насправді, згідно з сучасними філософськими підходами, вона передбачає значно ширший набір детермінуючих дій і відповідних факторів, наприклад, умови, за яких діє причина, чинники, які визначають напрям процесу, специфічний вплив цілого на частини, змісту на форму тощо [див. 15, 152].

Тому пов'язуємо детермінацію із поняттям герменевтичного кола, де значення цілого визначає частину, а частина уможливорює розуміння цілого. З метою уникнення редукціонізму (як способу тлумачення літератури через нелітературу, зловживання причиново-наслідковим

зв'язком), пояснення відношення розглядуваного елемента до цілості повинно протікати у двох напрямках: від залежного елемента до детермінанта і навпаки (за законами раціоналістичної логіки, без застосування принципу антиципації). Детермінація може здійснюватися у напрямку від можливого до дійсного, від причини до наслідку, від змісту до форми, але дійсне може породжувати нові можливості, наслідки — апелювати до інших причин або обумовити інші результати, а форма може визначати зміст. Таким чином детермінація узгоджується із поняттям доцільного контексту, оскільки включає у себе тільки те, що безпосередньо витікає з тексту твору або вимагає обов'язкового прояснення. За такої умови, на думку Б.Овчарєка, детермінація «увиразнює цілість як джерело залежності елемента» [7, 291], а частковий елемент визначає структуру, якості і специфіку цілого. У подібному підході реалізується так званий принцип самодетермінації тотальності, коли «зміна відношення частин до цілого одночасно є зміною відношення цілого до частин, суб'єкт детермінації виявляється об'єктом власної активності, внаслідок чого розгортається реалізація можливостей частин і цілого у їх взаємній і постійній динамічній єдності» [15,153].

Твір мистецтва, відчужений від автора, стає об'єктивною цінністю, частиною суспільного життя, тобто явищем соціальним незалежно від волі автора. Цінність (тлумачена як естетична категорія) може бути універсальною (онтологічною) або локальною, притаманною певному народу, соціальній чи професійній групі. Певний художній текст набуває її саме у вимірах аксіологічних матриць конкретного суспільства: «Естетичної цінності твору *не існує*, вона *приходить*, вона *виникає*, вона вічно живе або *помирає*... Її ми завжди підводимо під категорію суспільних явищ, оскільки в самій сутності вона соціальна», — вважав французький учений Шарль Лало [цит. за 10, 98], наголошуючи на конкретно-історичних проявах естетичної цінності та її залежності від нормативів того чи того літературно-мистецького напрямку. Однак естетична цінність не дорівнює так званій «суспільній цінності», яку представники радянського соціологічного літературознавства накидали твору ззовні, виходячи з ідейних позицій автора та відповідності виголошуваних ним постулатів офіційному курсу партії. Естетична цінність є категорією художньою і залежить від глибини образності, гармонійності побудови тексту, яскравості та індивідуальності виразових засобів, використовуваних автором, а не від виключно ідейно-змістового навантаження.

Суспільна функція твору включає у себе продукування художньою літературою естетичних цінностей (тобто функцію естетичну), а також забезпечення нею інформаційних інтеракцій на символічному, образному рівні (мається на увазі апелювання до уявлень та стереотипів колективного підсвідомого; тобто функцію комунікативну). Виходячи із зазначеного, розуміємо суспільну функцію твору не як результат зовнішнього набуття цінності суспільно нейтральним фактом, а як стосунок частини і цілого у системі «автор — твір — суспільство», що функціонує в якості єдиного динамічного явища. Суб'єктивність автора корелює з об'єктивністю соціальних процесів, знаходячи вираження у символічній взаємодії авторської рефлексії та читачької рецепції у просторі тексту. Певна паралельність або й рівноважність між структурою суспільної свідомості як цілим та художнім світом літературного твору (частковим), ретрансльованим через індивідуальну свідомість соціальної одиниці (митця), оприявнює естетичну та ідеологічну роль літератури. Йдеться не тільки про відтворення комплексів уявлень та ідеологем, наявних у структурі соціуму, а й про активне їх продукування та «апробацію» на сторінках художніх творів. На специфічний зв'язок походження і суспільних функцій літературних образів з національними міфами, стереотипами, упередженнями, громадською думкою, політичними настроями та іншими фактуальними дискурсами вказують сучасні дослідники Г.Грабович, М.Ільницький, М.Янушкевич та інші.

Поняття «колективної свідомості», «колективного підсвідомого», «культурно-соціально-політичного безсвідомого» і под. активно розроблялися протягом 19-го-20-го століть філософською, соціологічною, антропологічною, психоаналітичною думкою, завдяки чому спостерігається певна термінологічна неузгодженість, семантична перевантаженість і неокресленість обсягу досліджуваного єдиного феномену. Йдеться про сферу людської свідомості, яка перебуває на дорефлексійному рівні і зумовлена наявністю спільної ментальної та генетичної пам'яті у межах конкретної спільноти. Витоки ґрунтовних досліджень зазначеного явища прослідковуються у соціоантропологічних працях М.Галбакса, Ф.Єйтс, П.Коннертона, соціологічних дослідженнях Е.Дюркгейма, Ж.Ферреоля, Б.Андерсона, філософії І.Канта,

А.Бергсона, А.Шопенгауера, психоаналітичній теорії З.Фрейда і К.-Г.Юнга, літературознавчих розробках Г.Д.Данкена, Н.Фрая, Р.Бойерса та інших.

У соціології використовується поняття «колективної свідомості», що розуміється як «стан уявлень, думок та емоцій, який охоплює не тільки окремі особистості усіх індивідів групи, а й інтереси і культурні цінності» [14, 36]. Ця «сукупність вірувань і почувань, у середньому спільних для членів суспільства» (Е.Дюркгейм) [14, 36], є фактором інтеграції та соціальної консолідації, оскільки формує певну систему суспільної взаємодії. Неаналітична природа деяких соціальних феноменів (забобонів, соціальних міфів, масових психозів тощо) при тлумаченні «колективної свідомості» не береться до уваги. Неможливість застосування до вивчення їх дійсного підґрунтя — дорефлексійного, підсвідомого — точних математичних методів спричиняє відмову від терміну «колективне підсвідоме» і дослідження цього явища. Спираючись з одного боку на соціологічні розробки названого поняття Е.Дюркгейма, а з другого — на психоаналіз З.Фрейда, утворену лакуну намагався заповнити К.-Г.Юнг, який окреслив власне концепцію «колективного підсвідомого» («Архетипи і колективне підсвідоме», «Структура підсвідомого», «Образи підсвідомого» тощо).

К.-Г.Юнг визначає колективне підсвідоме як «своєрідну вроджену структуру *псюхе* [душі], яка представляє матрицю та передумову свідомості» [1, 130]. Поняття «колективного підсвідомого» корелює з поняттям «індивідуального підсвідомого», але якщо вмістом останнього є витіснені комплекси особистості, то зміст «колективного підсвідомого» становлять архетипи (першообрази; термін запровадив Платон) — праформи свідомості, кумулятивні феномени, які утворюють глибинний, фундаментальний шар психіки, спільний для всього людства, концентрують і зберігають попередній його досвід. Вчений розглядає архетипи як стійкі форми колективної підсвідомості, що мають універсальну природу і постійно й активно впливають на свідомість, тим самим сприяючи її формуванню. Оскільки центром психіки, за К.-Г.Юнгом, є архетип Самості, то самореалізація особистості (процес індивідуації) відбувається через заглиблення в надра колективної підсвідомості та її інтеграції у сферу свідомості. В цілому, колективна підсвідомість — це «сфера виявлення первинного взаємозв'язку архетипу й менталітету у співвіднесенні з глибинними шарами людської свідомості» [2, 193].

Взаємопов'язаність художньої літератури і структур колективного підсвідомого є одним з предметів зацікавлення психоаналітика. Оскільки кожна епоха має власну однобокність у моральних і соціальних способах буття, а ця однобокність провокує невлаштований або небезпечний стан колективної підсвідомості, то художня творчість як модус втілення і процес одухотворення архетипів має компенсаторний характер, приводячи колективне підсвідоме у стан рівноваги шляхом забезпечення його тими фігурами, символами та образами, яких воно потребує.

Ідею «колективної підсвідомості» розвиває також архетипна літературознавча критика, розглядаючи її як таку, що лежить в основі міфів, релігійних ідей, притаманних багатьом культурам і цілим історичним епохам (про традиційний міф як втілення «символізму підсвідомого» говорить Нортроп Фрай: «*Spiritus Mundi*: есеї про літературу, міф і суспільство», 1976). Роль структурування колективного підсвідомого, процесів літературного розвитку та рецепції художніх творів виконують, на думку Н.Фрая та його послідовників, саме архетипи.

Соціальне підсвідоме, таким чином, — це своєрідний «ментальний архів» (Р.Вілсон), «душевна стихія» (О.Шпенглер), «інформаційний режим» (О.Донченко) існування суспільства, який містить у собі його ментально-генетичний досвід. Визнаючи трансцендентність «соціального підсвідомого» відносно людського «я», його позачасовий та універсальний для окремої спільноти (а не всього людства) характер, акцентуємо увагу на ієрархічній підпорядкованості даного поняття всеохопнішому поняттю «колективного підсвідомого» та на детермінованості «соціального підсвідомого» ментальністю, історичним та культурним досвідом певного народу. Носіями соціального підсвідомого виступають не архетипи, які є глибиннішим рівнем, а символи, образи та міфеми як конкретні вияви міфологічного мислення суспільства.

Слід також зазначити, що у філософії ґрунтовно розроблене (починаючи від Г.В.Ляйбніца та І.Канта) поняття «позасвідомості» (позасвідомого) — «психічної реальності, що протистоїть свідомості, існує за її межами і може бути представлена в свідомості (повністю або частково) і не представлена в ній» [15, 492]. Цей термін, спроектований з особистості на соціум, співвідносний із «соціальним підсвідомим», але не враховує його специфічної суспільно-історичної детермінованості. Слушним також є загальновизнане розрізнення поняття «позасвідомого» та «несвідомого»: перше дано людині від народження як ментально-генетична інформація

надособистісного характеру, а друге позначає стан дезактуалізованої, інфантильної свідомості і має морально-оцінне забарвлення. Пошук вичерпних понять, здатних окреслити весь огро́м латентної психоісторичної та психокультурної інформації навіть про окремі соціум, його структуру, суспільні цінності та установки, триває й досі, охоплюючи все ширше коло суспільних і гуманітарних наук.

Близьким до феномену «соціального підсвідомого» (точніше, однією з його складових, що поглиблює розуміння структури колективної підсвідомості) є явище «культурного несвідомого» (термін запровадив М.Фуко), яке функціонує у суспільстві як недовимовлений контекст матеріальної та духовної культури. Гетерогенна природа соціальної підсвідомості має здатність на певних етапах буття суспільства актуалізувати одні та ігнорувати («неусвідомлювати», «забувати») інші факти культурного або духовного життя (ідеї, звичаї, угруповання, традиції, літературні чи мистецькі надбання тощо). Часткова природа культурного несвідомого (у складі соціального підсвідомого), його відокремленість від загальноприйнятої, упорядкованої ієрархії цінностей, обмежує сферу функціонування цього поняття у літературному творі неакцентованим контекстом.

Взаємопов'язаність соціокультурних (зокрема текстотворчих та рецептивних процесів) і ментальних феноменів у літературознавчому вимірі можлива за умови доцільного залучення наведених вище категорій, а також врахування таких понять, як «позасвідоме», «менталітет», «світогляд», «соціальні регулятиви психіки», «пам'ять» тощо. Бо «вивчити конкретне суспільство сьогодні означає вивчити ментальний архів, структуру «програмного забезпечення» цього суспільства» [3, 14], які переважно зберігаються («запам'ятовуються») у текстуальному вигляді, завдяки чому значний відсоток «соціального підсвідомого» оприявнюється у корпусі художньої літератури.

Розроблений категоріальний апарат не претендує на вичерпність, але охоплює значну частину проблемного поля літературознавчо-соціологічних досліджень, а також дозволяє враховувати естетичну і соціальну специфіку літератури як складного соціокультурного феномену, що чутливо відображає аксіологічну шкалу та ідеологічний горизонт епохи. Існує потреба у подальшому розвитку, уточненні і практичному застосуванні розглянутої термінології (зокрема, комунікативного характеру), оскільки на даний момент, як було зазначено вище, майже проігнорований цілий шере́г проблем, пов'язаних із суспільним функціонуванням художньої літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — 832 с.
2. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Боров. — М.: Астрель; АСТ, 2003. — 575 с.
3. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): Монографія. — К.: Либідь, 2001. — 334 с.
4. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають. — К.: Ніка-Центр, 2004. — 184с.
5. Літературна енциклопедія: У двох томах. Т.2. / Ред. і упоряд. Ю.І. Ковалів. — К., 2007. — 624с.
6. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. — К., 2006. — 752 с.
7. Овчарек Б. Проблеми й орієнтації соціології літератури / У кн.: Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С.Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д.Уліцької. — К., 2006. — 543 с.
8. Рац М. Матеріали к понятію контекста. // Вопросы философии. — 2006. — №3. — С. 77-89.
9. Саїд Е. Орієнталізм. — К.: Основи, 2001. — 315 с.
10. Сакулин П. Филология и культурология [Сб. избр. работ]. — М.: Высш.шк., 1990. — 239 с.
11. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Современное зарубежное литературоведение. — М.: Мысль, 1987. — 430с.
12. Соціологія культури: Навч. посіб. / О.М.Семашко, В.М.Піча та ін.— К.; Л., 2002.— 334 с.
13. Сучасний словник іншомовних слів: Близько 20 тис. слів і словосполучень / Уклали: О.І.Скопненко, Т.В.Цимбалюк. — К.: Довіра, 2006. — 789 с.
14. Ферреоль Ж. Социология: Терминологический словарь. — 2-е изд. — СПб.: Питер, 2003. — 160 с.
15. Філософський енциклопедичний словник. / Гол. ред. кол. В.І. Шинкарук; Наук. ред.: Л.В. Озадовська, Н.П. Поліщук. — К.: Абрис, 2002. — 742 с.

16. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. — К.: ВЦ «Академія», 2008. — 248 с.
17. Шацких С. Интерпретация как метод приобщения личности к искусству. / В кн. Социалистическая культура и проблемы творческой деятельности: Сб. науч. трудов / Московский ин-т культуры; Ред. кол.: Н.Н.Палеева (отв. ред.) и др. — М., 1989. — 161 с.
18. Memmi A. Problemy socjologii literatury. / w ks. Współczesna teoria badań literackich ya granicą. Tom III.

Анна СТЕПАНОВА

© 2009

ЛЮДИНА І МІСТО: КОНЦЕПТИ ЕСТЕТИЧНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЙ 20-30-Х РР. ХХ СТ.

Заявлена тема передбачає дослідження проблеми стосунків «людина – місто» в аспекті взаємодії естетичної свідомості та урбанізму у літературі першої третини ХХ ст. Вивчення даної проблеми стає актуальним, оскільки торкається ключових факторів формування літератури, спрямованості літературного розвитку і визначає місце і роль літератури у мистецтві та культурних процесах вказаного періоду.

Культурно-історична ситуація межі століть, що явила розпад існуючої картини світу, творіння нової історії та кардинально вплинула на розвиток художнього процесу, обумовила зсув у людській свідомості, пов'язаний з переживанням історії як перехідної. Відзначена новим витком у розвитку промисловості і науки, бурхливим зростом міст, з одного боку, та важкими світовими катаклізмами – з іншого, перехідна епоха явила новий етап у розвитку людської свідомості і самосвідомості. Утворення нової картини світу передусім було обумовлене зламом у сприйнятті дійсності, формуванням нового типу суспільної свідомості, що зумовила напрям історичного розвитку у ХХ ст. У своєму відомому есе про Чурленіса Вяч. Іванов відзначав: «Деякий таємничий загальний зсув – є відзнакою сучасної епохи – зсув не тільки усіх цінностей і основоположень духовного життя, але і ще глибше – зсув у самому сприйнятті речей, зсув засад життя душевного: суттєво – інше відчуження людського «Я» і суттєво – інша сприйнятливність до всього речовинного» [1, с. 342].

Новий вектор культурної свідомості обумовлювався численністю культурно-історичних факторів, серед яких важливу роль відіграли література і мистецтво та урбаністичні процеси, що активізувалися на межі століть та у першій третині ХХ ст. Мистецтво зазначеного періоду чутливо вловило зміни, що наближалися, акцентуючи у художній творчості нові естетичні константи і формуючи новий тип художньої свідомості, який певною мірою випереджував, передбачав, спрямовував процес розвитку людської свідомості, являючи мистецтво як реальність, альтернативну історичній. М.Хренов зазначав, що мистецтво має автономію стосовно суспільства і у його межах можна фіксувати інші закономірності розвитку як саморозвитку, які не завжди є очевидними у стабільні епохи і розкриваються у перехідні епохи [2, с. 6]. Саморозвиток мистецтва перехідної епохи відображав черговий етап розвитку естетичної свідомості, що збагатилася новими смислами і відповідала новим завданням.

Іншим культурним фактором, що визначав вектор культурного розвитку людської свідомості на межі століть та у першій третині ХХ ст., стало місто. Швидкий зріст та розвиток міст, широке розповсюдження урбаністичних теорій у містобудівництві, філософії, соціології, мистецтві обумовили сприйняття міста як «втілення, осередок сакрального, до якого стягнуто свідомість суспільства» [3, с. 22]. Проблема *взаємовідносин людини та міста*, що актуалізується у літературі у цей період, відкриває нові обрії дослідження і являє відображений у літературі процес *взаємодії естетичної свідомості та урбанізму*.

У зв'язку з цим уявляється актуальним звернутися до дослідження специфіки естетичної та урбаністичної свідомості на межі століть і у першій третині ХХ ст. з тим, щоб виявити спрямованість естетичних пошуків у цей період та позначити роль міста в процесі формування нового естетичного ідеалу.