

You have downloaded a document from



*The Central and Eastern European Online Library*

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

**Source:** Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald

**Location:** Ukraine

**Author(s):** Olga Olegivna Smolina

**Title:** Вплив православної монастирської культури на становлення й розвиток іконопису  
Influence of Orthodox monastic culture on the formation and development of icon painting

**Issue:** 4/2011

**Citation style:** Olga Olegivna Smolina. "Вплив православної монастирської культури на становлення й розвиток іконопису". Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 4:73-77.  
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=676888>

## Використані джерела

1. Більченко Є. В. Мотив чужого як чинник формування етнокультурної ідентичності українства / Євгенія Володимирівна Більченко. // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка [Текст]. Вип. 75 / Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури. За ред. проф. В.А. Личковаха / Чернігівський державний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка; гол. ред. Носко М. О. – Чернігів: ЧДПУ, 2010. – 204 с. – (Серія: філософські науки). – С. 84-88.
2. Волков К. Н. Психологи о педагогических проблемах: Кн. для учителя / Волков К. Н. / Под ред. А.А. Бодалева. – М. : Просвещение, 1981. – 128 с.
3. Грінченко М. Історія української музики. / М. Грінченко – К. : Спілка. – 1922. – 241 с.
4. Гумбрехт Х-У. "Современная история" в настоящем меняющегося хронотопа / ХансУильрих Гумбрехт // НЛО. – 2007. – № 83.
5. Жемчужников Л. Сказки и сказочники. – В кн. : П. Кулиш. Записки о Южной Руси. – Спб., 1875. – Т. II. – Ч. 1.
6. Казка як своєрідний жанр народної творчості [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.ukrkazka.com/>
7. Кримський С. Б. Заклики духовності XXI століття: лекція, прочит. 31 жовт. 2002 р. в Нац. ун-ті "Києво-Могилян. акад." : (із циклу щоріч. пам'ят. лекцій ім. А. Оленської-Петришин) / Сергій Борисович Кримський. – К. : Вид. дім "КМ Академія", 2003. – 32 с.
8. Пропп В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров. – "Советская этнография", 1964, № 4. – С. 148.
9. Садовенко С. М., Культурологічна рефлексія хронотопу в українській традиційній народній культурі: часопросторові координати народної казки / Світлана Миколаївна Садовенко. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал [Текст]. – К. : Міленіум, 2011. – № 3. – С. 57-62.
10. Сухомлинський В.А. Вибрані твори: У 5-ти т. Т. 3 / Василь Сухомлинський. – К. : Рад. школа, 1977. – 670 с.
11. Українські народні казки: Для мол. та серед. шк. віку / [Передм. М. К. Дмитренко; Упоряд. О. С. Ярмійчук]; Іл. А. Д. Базилевича; Худ. оформл. І. П. Козіної. – К. : Веселка, 1989. – 412 с. : іл.

УДК 261.6:271

**Ольга Олегівна Смоліна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент Технологічного інституту  
Східноукраїнського національного університету  
імені Володимира Даля

### ВПЛИВ ПРАВОСЛАВНОЇ МОНАСТІРСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК ІКОНОПІСУ

*У статті аналізується низка аспектів (генезис, стилістика, символіка, художня мова) православної монастирської культури, яка відіграє провідну роль у становленні та розвитку іконопису. Саме монастирська культура надала іконі тієї специфіки, яка робить її молитвою.*

*Ключові слова: монастирська культура, іконопис, художня мова, стилістика, вплив.*

*In several aspects – the genesis, style, symbolism, artistic language – we can talk about the leading role of the Orthodox monastery culture in the development of icon painting. It is the monastic culture gave to the icon the specifics which makes it a prayer.*

*Keywords: monastic culture, icon painting, artistic language, style, the influence.*

Актуальність вивчення монастирської культури визначається низьким рівнем дослідження культурологічного аспекту даного феномена, процесом відродження православних монастирів і сучасним пошуком різних форм взаємодії монастирської й світської культур.

Протягом усього періоду існування Православ'я в його літургічному житті, традиціях, обрядовості та історії в цілому відчувається провідна роль чернецтва. Хоча Церквою декларується рівність двох можливих шляхів спасіння – мирського (шлюб) і чернецтва. Хоча саме другий шлях визначається як "образ ангельський", а в народній свідомості чернецтво безумовно ставиться вище за парафіяльне священство. Андрій Кураєв звернув увагу на деяку показову плутанину в поняттях. Хоча за визначеннями Церкви чернець є, по суті, мирянином, а священник (висвячений у сан), хоча й перебуває на приході, уже не мирянин, але самі ченці називають парафіяльного священника "мирським", а себе (незалежно від наявності сану) – належними до цієї категорії [3, 368]. У певні періоди життя Церкви самосвідомість й самоорганізація чернецтва були настільки високими, що, як пише митрополит Іларіон (Алфеев), ченці, будучи незгодні з деякими рішеннями ієрархів, мали намір вийти зі складу Церкви й сформувати окремий від неї інститут [1, 79]. Аскетична традиція, роль якої в Православ'ї незмінно висока, саме в чернецтві знаходить своє найбільш повне втілення. Саме ченцями – ієрархами, богословами, Отцями Церкви – написані, встановлені й визначені характер, склад і тривалість церковних служб, постів, молитов, роз'яснена їхня символіка. У цьому переліку можна відзначити також вплив чернецтва на розвиток іконопису.

Православна ікона є давнім і традиційним об'єктом інтересу дослідників в галузі мистецтвознавства, богослов'я, культурології, естетики, історії та інших сфер знання. Серед учених, які зробили значний внесок у її вивчення, можна назвати В.Н.Лазарева, Д.В. Айналова, Н.П.Кондакова, М.В.Алпатова, В.В.Бичкова, В.М.Покровського, Є.Трубецького, М.М.Тарабукіна, Л.О.Успенського, М.М.Дунаєва, І.К.Язикову, В.А.Овсійчука, Д.Степовика, О.В.Шило й багатьох інших.

Однак, не багато дослідників звертали увагу на зв'язок іконопису, його історії й мови із традиціями православної монастирської культури. Наприклад, мистецтвознавець М.М.Тарабукін (1889-1956) одним з перших відзначав: "Тиша й безпристрасність – от філософський зміст ікони. І якщо Ви цей зміст захочете побачити конкретизованим у реальнім життєвім середовищі, Ви прийдете до здійснення чернечого ідеалу. <...> Давньоруський іконопис у своєму спокої виражає ідею східно-православного чернецтва, з його ідеалами пустельництва й розумного споглядання" [7]. Л.О.Успенський (1902–1987) вказував на "онтологічну єдність аскетичного досвіду Православ'я й православної ікони", на те, що "мова церковного образу формувалася протягом століть на духовному досвіді православного подвижництва", що "розквіт ікони пов'язаний з розквітом святості, особливо святості типу преподобних" [8]. На думку сучасного богослова митрополита Іларіона (Алфеева), "на розвиток візантійського іконографічного мистецтва вплинула чернеча духовність" [1, 159]. Доктор богослов'я й місіонер А.Кураєв пише, що "ікона – переважно чернече мистецтво. Як чернець є насамперед людина, що живе інакше, ніж люди прохолодної і пересічної віри, так само ікона являє нам світ, інакше побачений та інакше влаштований" [4].

Разом з тим у якості окремої проблеми, що підлягає вивченню, питання впливу монастирської культури на іконопис дотепер поставлене не було. Його розгляд є метою цієї статті.

До IV століття священні зображення християн виконували функції символічну, комунікативну, нагадувальну, ідентифікуючу. На думку В.М. Покровського, "з погляду іконографічного – це період переваги символізму, з точки зору технічного – період переваги греко-римських впливів" [5, 426].

Виникнення чернецтва й поява власне ікони дослідниками звичайно відноситься до одного часу – IV століття. Особливістю ікони даного періоду також є вплив античної стилістики. У наступний час у боротьбі з ересями вигострюються формулювання християнських догматів, що знаходить вираження в оформленні специфічних характеристик ікони. "Богословська основа вшанування ікон була створена в ході христологічних суперечок V-VIII століть. У цей самий період склалися основні художні характеристики християнського образотворчого мистецтва, склалося те, що прийнято називати іконографічним каноном <...>" [1, 127]. Провідна роль у даній багаторічній дискусії й у наступному обґрунтуванні й формулюванні догматів належить, як відомо, богословам, представникам чернецтва.

IV – V століття відомі значним ростом кількості монастирів і їх насельників на християнському Сході. У цей час відбуваються значні зміни в іконописних зображеннях у бік їх більшої строгості й аскетичності. Як відзначає Л.О.Успенський, "саме із цього часу (IV століття – О.С.) головним чином богослов'я, як теоретичне, так і досвідно переживане, тобто вчення Церкви й живий досвід подвижників стає тим джерелом, яке живить церковне мистецтво, направляє й надихає його" [8].

Так, якщо до цього часу панували зображення Христа так званого "античного" або "іудейського" типів, те тепер "починається поступовий поворот до типу, відомого за назвою візантійського: особа Спасителя набуває строгого і виразного характеру; волосся довге із проділом посередині голови, з'являється борода, іноді розділена на дві частини. Хрестоподібний німб прикрашає голову Спасителя <...> Найдавніші зображення розп'яття в прямому виді з'являються не раніше V–VI століть. <...> Поява візантійського типу Богоматері належить до V–VI ст. Він становить результат тих умов, під якими розвивався й зміцнів художній візантійський стиль взагалі. Але до цього приєдналася ще одна подія, що сприяла швидкому закріпленню його: це несторіанські суперечки. <...> Навіть типи Петра й Павла, найхарактерніші в християнській іконографії, склалися не раніше IV–V в. Спочатку ці типи були моложавими, але в IV–V в. замінені типами старечими. <...> Зображення мучеників і мучеництва з'являються в мистецтві не раніше IV століття <...>. До цієї ж епохи торжества церкви належить й поширення зображень святих взагалі [5, 463-477].

В іконоборчу епоху саме ченці виступили на захист ікон і іконошанування. Л.О.Успенський підкреслює: "На чолі цього віруючого православного народу стояло чернецтво, "ідолопоклонники й шанувальники темряви", як називав їх Костянтин Копронім. На них і обрушилися переслідування з особливою силою. Їм розбивали голову, поклавши її на ікону, топили, зашивши в мішках, змушували переступати свої чернечі обітничі, іконописцям палили руки... Ченці масами емігрували в Італію, Кіпр, Сирію й Палестину. Серед них було багато іконописців". [8]. Віддалені монастирі Каппадокії й Криму навіть в іконоборчий період залишалися центрами іконописання [2, 49]. На Соборі в Нікеї в 787 році, який установив шанування ікон і моцій, брало участь 350 єпископів і велика кількість ченців [8]. У різний час на захист ікон висловлювалися такі представники монастирської культури як святий Герман Константинопольський, преподобний Іоанн Дамаскін, святий Никифор Константинопольський, преподобний Феодор Студит, святий Григорій Палама та ін.

Іконопис післяіконоборчого періоду вже втілює всі ті основні риси, які характеризують чернечий ідеал. Мета очищення й перетворення власних страстей у монастирській культурі відповідає безстрастності ікони: "Ікона унікає натуралістичного зображення болю, страждань, вона не ставить за мету емоційно вплинути на глядача. Ікона взагалі далека від усякої емоційності, усякого надриву. <...> Іконний лик ніколи не відбиває той або інший емоційний стан, будь то радість або скорбота, гнів або біль" [1, 195]. Перенесення акцентів з біологічного й матеріального на духовне й божественне в монастирській

культури передається специфічними художніми засобами в іконопису, що позбавляють фігуру "тілесності": "художні засоби <...> покликані передати ту духовну зміну, яку перетерплює людська плоть завдяки аскетичному подвигу святого, завдяки перетворюючому впливу на неї Святого Духа" [1, 192]. Традиція монастирської культури повністю покривати тіло одягом вільного покрою також знаходить втілення в іконопису: "на більшості ікон тіло святого повністю покрите одягом, який пишеться за особливими правилами: він не підкреслює контур тіла, а скоріше лише символічно позначає його" [1, 193].

Спільним в іконописі й монастирській культурі є відсутність динаміки, руху, наявності подій: "Ікона святого показує не стільки процес, скільки результат, не стільки шлях, скільки пункт призначення, не стільки рух до мети, скільки саму мету. На іконі перед нами з'являється людина, що не бореться зі страстями, але вже перемогла їх, що не прагне до Царства Небесного, але вже його досягла. Тому ікона не динамічна, а статична" [1, 194].

Близьким у монастирській культурі й іконопису є сприйняття часу й простору. Особливістю монастирської культури (на відміну від культури християнської з перевагою лінійного відчуття часу) є концепція зупинки часу й згортання простору, його концентрація у власнім серці для зустрічі з Богом, з наступним нескінченим розширенням простору. Те ж саме можна простежити й в іконі: "Ікона зображує події *sub specie aeternitatis*. Тимчасова послідовність подій знята. Немає минулого, сьогодення й майбутнього в їх історично хронологічній плинності. Події входять у наше сприйняття як такі, що перебувають у вічності, де минуле є й сьогодення, а майбутнє вже перебуває у даному моменті. Таке трактування подій надзвичайно розширює обрії світосприймання. <...> Простір в іконописі обмежений та динамічний, має багато обривів та багато точок опори, що є можливим тільки при обертальній орієнтації в подібному просторі та при наявності декількох, сполучених в один, моментів часу" [7].

Зворотна перспектива в іконописі – це художнє вираження відмінної від світської, іншої шкали цінностей Нагорної проповіді, що найбільше послідовно втілювалася, як відомо, у чернецтві: "те, що християнин зобов'язаний робити стосовно інших, він не має права робити відносно себе самого. Я зобов'язаний вибачати ближньому – але я не можу вибачати самого себе. <...> Християнин може проповідувати любов до ближнього, але він не може сказати "любіть мене". Утримуючись від осуду інших, я не можу виправдувати себе самого й захищати себе від суду совісті і Євангелія. <...> Якщо немає духовної боротьби, якщо немає скорботи – він (чернець – О.С.) турбується: немає приводів до життя й становлення" [4].

Монастирська культура прямо й опосередковано вплинула на формування низки іконографічних сюжетів. Наприклад, уявлення про чернечий шлях, його мету й труднощі, передані в іконі XII століття "Лествиця", однойменній роботі преподобного Іоанна Лествічника. Монастирською культурою породжена ікона "Видіння паламаря Тарасія" з Варлаамо-Хутинського монастиря. Вона зображує чудо, яке мало місце в 1505 році за участю ченців цього монастиря [6, 22]. Але якщо ікони цих сюжетів являють собою досить рідке явище, то зображення святих преподобних (тобто ченців) домінують у програмах розпису багатьох монастирів і часто парафіяльних церков. Зображення преподобних відрізняють чернечий одяг, мантия, аскетичність та спіритуалізм. "Іноді руки преподобних підняті до неба, в інших випадках вони підняті на рівні грудей і звернені долонями до глядачів (цей жест символізує відторгнення світу й гріховних страстей)" [1, 144]. За іншим трактуванням (О.Попової), розкрита долоня лівої руки означає прийняття Божої Благодаті [2, 70]. "Сьогодні поряд із преподобними й преподобномучениками в чернечому одязі зображують і святих (єрархів Церкви, єпископів – О.С.), яких Церква прославляє як учителів чернецтва, аскетів і подвижників" [2, 23].

На іконографію образів, присвячених розкриттю змісту найважливіших християнських свят, вплинули богослужбові тексти, присвячені цим святам. Літургичні пісні, наприклад, є єдиним джерелом композицій ікон Різдва Богородиці й Введення Богородиці у храм, свят, про яких не згадується в Євангелії [1, 141]. Низка ікон алегоричного змісту (наприклад, Чотирьохчастинна ікона для Благовіщенського собору Московського Кремля, XVI століття [2, 158]) були створені як тлумачення текстів церковних пісень. Відомо, що в переважній більшості випадків саме ченці були авторами цих богослужбових текстів.

Хоча ікони створювалися не тільки ченцями й не тільки в монастирських майстернях, в більшості випадків при створенні ікони можна прослідкувати духовне наставництво (пряме або опосередковане, особисте або колективне) з боку монастирської культури. По-перше, тому, що ікона повинна відбивати вчення Церкви, мати літургичний зміст і призначення: "мистецтво це (іконопис – О.С.) виявляє певне церковне керівництво й строгий контроль роботи художників. Ніщо в ньому не залишалось на розсуд художника, його особистого розуміння. Усе тут зосереджене на вченні Церкви. З перших своїх кроків у світі Церква починає виробляти таку художню мову, яка повинна виражати ту ж саму істину, що й її мова словесна" [8]. По-друге, тому, що для написання ікони й адекватного вираження в ній істин християнської релігії потрібний особистий досвід духовного життя іконописця: "У створенні ікон ніщо не може замінити особистий досвід отримання благодаті. Не маючи цього особистого досвіду, ікони можна писати, тільки передаючи досвід тих, хто його мав. Тому Церква голосом своїх Соборів і своїх святих вимагає писати ікони так, як їх писали прадавні святі іконописці" [8].

Усі постанови, нормативні документи, канони й роз'яснення щодо іконопису, принаймні, до XVIII століття, писалися й ухвалювалися ченцями, чи то із середовища видатних духовних подвижників, чи то із числа церковних єрархів. Але й у наступні часи, при затвердженні іконографічної програми розпису храму, не тільки монастирського, але й парафіяльного, необхідна була санкція правлячого архієрея, тобто представника монастирської культури.

Монастирі, як частина національної культури, були місцем збереження іконописних традицій у часи іноземних завоювань, наприклад, на Русі в період монголо-татарського ярма, на Балканах. В XVI столітті після падіння Візантії іконописці мігрували переважно в православні, частіше афонські, монастирі [2, 106].

Будучи великими замовниками "іконописної продукції", монастирі підшукували й залучали не тільки в обитель, але й у свою країну (як, наприклад, у Грузії в XIV столітті [2, 170]) майстрів іконопису, чим сприяли збереженню її зв'язку з монастирською культурою.

Періодично вплив на іконопис, його особливий аскетизм і спіритуалізм, справляли особистості видатних духовних подвижників – представників монастирської культури: преподобний Симеон Новий Богослов (початок XI століття), преподобний Сергій Радонізький (XIV століття), преподобний Григорій Палама (XIV століття).

Процеси, що проходили в різний час у монастирській культурі, знайшли відбиття в тенденціях, стилістиці, значеннєвих і образних акцентах іконописних творів. Є підстави стверджувати, що напружена містична духовність Симеона Нового Богослова породила суворі, украй строгі риси, внутрішню зібраність, піднесеність над звичним світом, велич та відчуженість візантійського мистецтва XI століття.

Вчення про ісихію, богословська концепція Божественної сутності й Божественних енергій святителя Григорія Палами в середині XIV століття приводить до значних змін в іконописі: образи збільшуються в розмірах, набувають цілісності силуету, на іконах активно використовуються асист і пробіли. "Світло може сильними спалахами лягати на матерію (такі білі відблиски на обличчі, шиї, руках) і ставати доступним зору, видимим; а може ввійти в матерію й змусити її світлитися. <...> Це були, безсумнівно, спеціальні прийоми, знайдені художниками для хоч трохи адекватної передачі вчення про Божественні енергії, настільки важливого для цього часу" [2, 82].

Світлий, радо-одухотворений тип релігійності преподобного Сергія Радонізького вплинув на Андрія Рубльова й увесь російський іконопис XIV – XVI століть. "Він (Сергій Радонізький – О.С.) присвятив свою обитель Святий Трійці, бачачи в любові між Іпостасями Трійці абсолютний духовно-моральний орієнтир для чернечої громади. Ікона Трійці була замовлена Рубльову учнем Сергія, преподобним Никоном Радонізьким" [1, 174].

Монастирі Афона, що мали великий авторитет у християнському світі, впливали на іконописну традицію. Так, в XVII столітті однією з установок ченців Афону у даній сфері стала консервація візантійських іконописних традицій, що склалися в попередні століття. Крім того, ікона, писана на Афоні, завжди являла собою об'єкт особливо побожного ставлення й зразок для копіювання. "В XVIII і XIX століттях на Афоні виконувалося багато ікон, спрощених за своєю художньою мовою, близьких часом до народного мистецтва, але завжди точно наслідуючих канонічну схему, яка не давала майстрові <...> порушити вірність образу Переказові" [2, 118].

Природно, що зниження ролі чернецтва в житті Церкви після XVII століття (наприклад, синодальний період у Російській Церкві) і підвищення ролі державного регулювання процесу іконописання призвело до втрати іконою її сакрального, духовного глибинного змісту й літургічної функції. "Відкриття ікони" у Росії кінця XIX – початку XX століть збігається зі збільшенням у той самий період кількості монастирів і населеників у них, а періодичне пожвавлення іконописання в XX столітті було пов'язане з відкриттям великих монастирів – Троїце-Сергієвої Лаври (в 1946 р.), Свято-Данилового монастиря (в 1980 р.).

Сьогодні, незважаючи на наявність великої кількості як іконописних майстерень, так і майстрів-одинаків, розвиток іконопису все ж таки зв'язується з іменами представників монастирської культури – ченця Григорія (Круга, 1909-1969), черниці Іоанни (Юлії Рейтлінгер, 1899-1988), Іуліанії (Марії Миколаївни Соколової, 1899-1981), архієпископа Новгородського Сергія (Голубцова, 1906-1982), архімандрита Аліпія (Воронова, 1914-1975), архімандрита Зинона (Теодора, р. 1953), ігумена Луки, з 1990 року керівника іконописної школи при Московській Духовній академії та ін.

Свій незмінний духовний вплив зберігає Афон. "Сьогодні в скитах свт. Миколи (Белозерка), Данилеє й низці інших монастирів і скитів ченці займаються писанням ікон. Багато із цих ікон стають загально православними святинями. Так, наприклад, велику популярність в усьому світі отримала Іверська-Монреальська ікона Богоматері (відома як мироточива), написана в келії Климеї" [2, 247].

Таким чином, можна говорити про провідну роль православного чернецтва в історії іконопису. Цей вплив можна простежити в наступних основних аспектах:

- генезис: спостерігається синхронність у виникненні, періодах підйому й занепаду в розвитку іконопису й монастирської культури;
- стилістика: історичні процеси, періодичне зміщення акцентів у монастирській культурі знаходило своє відбиття в іконописі;
- символіка: ікона виражає православну догматику, яка розроблялася, вигострювалася й застверджувалася переважно ченцями;
- мова: аскетизм і спіритуалізм іконопису сформовані під впливом традицій монастирської культури;
- санкціонування й контроль: представники монастирської культури (ієрархи, богослови, духовні лідери) безпосередньо або опосередковано здійснювали контроль над відповідністю ікон прийнятому каноні й традиціям.

Наведені спостереження дають підстави стверджувати, що саме монастирська культура додала іконі ту специфіку, яка робить її молитвою, втіленим свідченням присутності Горнього світу.

## Використані джерела

1. Иларион (Алфеев). Православие. В 2 т. / Иларион Алфеев, епископ. – М: изд-во Сретенского монастыря. – Т. 2. – 2009. – 976 с.
2. История иконописи: Истоки. Традиции. Современность: VI-XX века / Лилия Евсеева, Наталья Комашко, Михаил Красилин, Лука (Головков), игумен, Елена Остащенко, Ольга Попова, Энгелина Смирнова, Ирина Языкова, Анна Яковлева. – М.: "АРТ-БМБ", 2002. – 288 с. ISBN 5-901721-12-8
3. Кураев А. Неамериканский миссионер / Андрей Кураев, диакон – Саратов: Изд-во Саратовской епархии, 2006. – 464 с.
4. Кураев А. Традиция. Догмат. Обряд [Электронный ресурс] / Андрей Кураев, диакон. – Режим доступа: <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/10k/kuraev/tradition/contents.html>
5. Покровский Н.В. Памятники живописи древнехристианского периода / Н.В.Покровский // Христианское чтение. – 1893. – № 5-6. – С. 426-477.
6. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста К.Толоконникова]. – 2009. – № 14. – 32 с.
7. Тарабукин Н.М. Философия иконы [Электронный ресурс] / Н.М.Тарабукин. – Режим доступа: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin>.
8. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви [Электронный ресурс] / Л.А.Успенский. – Режим доступа: <http://www.pravbeseda.ru/library/?page=book&id=746>.

УДК: 130:316.37:312.95-(477)

**Юлія Юріївна Сугрובה**

кандидат філософських наук, доцент,  
ДУ "Кримський державний медичний  
університет імені С.І. Георгієвського"

### КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ІНТЕГРУЮЧА ФОРМА САМОТОТОЖНОСТІ ОСОБИСТОСТІ Й КОЛЕКТИВУ В СУЧАСНОМУ ПОЛІЕТНІЧНОМУ СУСПІЛЬСТВІ УКРАЇНИ

*Автор аналізує модифікаційні трансформації ідентичності, особисті й колективні форми якої, поділяючись на політичні, економічні, релігійні, професійні, інформаційно-технічні та ін., у своєму остаточному результаті об'єднуються в єдину структуру культурної ідентичності, яка стає інтегруючою формою самототожності особистості й колективу в сучасному поліетнічному суспільстві України.*

*Ключові слова: ідентичність, трансформація, інтеграція, поліетнічність.*

*The article analyses the modification transformations of identity. Its personal and collective forms, dividing mainly into political, economic, religious, professional, information-technical and other ones, eventually unite into an integrated structure of cultural identity. It is this identity that becomes an integrating form of self-identification of personality and society in modern polyethnic space of Ukraine.*

*Keywords: identity, transformation, integration, polyethnicity.*

Сучасне суспільство ґрунтується на високотехнологічній культурі, яка стає важливим чинником функціонування соціальних інститутів, діяльності всіх суб'єктів соціальної взаємодії. Однією з основних проблем сучасності є небезпека втрати змістовних універсальних засад загальнолюдської культури й, відповідно, можливості досягнення взаєморозуміння між різними групами людей. У сучасному українському суспільстві індивід зазнає труднощів у виборі ідентифікаційних орієнтирів, оскільки традиційні основи культури в суспільстві, яке динамічно змінюється, підпадають під вплив культурних зразків, що відображають інші системи цінностей і соціальних норм. Виникають конфлікти культурних констант, які проявляються у поведінці й мисленні людей, соціальних спільностей.

Найбільш виразно постає суперечність між тенденцією до глобалізації у повсякденних соціальних і культурних практиках людей та збереженням, підтриманням культурної ідентичності тих чи інших груп. Антиглобалістські виступи стали відповіддю на виклики глобалізації. Не менш значущими в сучасних умовах є процеси, які характеризують прагненням людей зберегти свою самобутність, підкреслити особливість власного рівня розвитку, унікальність етнонаціональної культури, усвідомити належність до певного народу, соціокультурної групи, що й зумовлює актуальність дослідження цієї теми.

Проблеми аналізу різних форм ідентичностей, кризи міжетнічного спілкування, що виникає під впливом глобалізації, знаходять плідне місце в проектах із вивчення соціокультурних трансформацій сучасного світу таких українських учених, як: І.Курас, К. Бондаренко, О.Неменський, Я. Грицак, А.Никифоров, Є.Морозов та ін. Розробка проблем етнонаціональних ідеологій, питань щодо формування соціальних ідентичностей в сучасній Україні міститься у публікаціях таких вітчизняних дослідників, як: В.Степаненко,