

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\)](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13))

Журнал "УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ" – рецензоване наукове видання відкритого доступу, яке відображає найвагоміші результати фундаментальних і прикладних досліджень у галузі культурології, що мають важливе теоретичне або практичне значення для розвитку українського суспільства, української та світової культури.

Програмні цілі та тематична спрямованість журналу: розвиток культурологічного знання в Україні; висвітлення актуальних проблем сучасної культурології; популяризація культурологічної проблематики; залучення молодих науковців до сучасного культурологічного дискурсу; публікація результатів досліджень науковців Київського національного університету імені Тараса Шевченка й інших ВНЗ у галузі культурології. Індукується в міжнародних наукометричних базах даних: Index Copernicus International (ICI); Ulrichweb; Open Academic Journal Index; Research Bable; Google Scholar.

Друкується двічі на рік.

"UKRAINIAN CULTURAL STUDIES" is the peer-reviewed open access journal that reflects the most significant results of fundamental and applied research in the field of cultural studies, with great theoretical or practical importance for the development of Ukrainian society, Ukrainian and world culture.

Program objectives and thematic focus of the journal are development of cultural research in Ukraine; coverage of urgent problems of modern cultural studies; popularization of cultural issues; attracting young scientists to contemporary cultural discourse; publication of results of scientific research by scholars from Taras Shevchenko National University of Kyiv and other universities in the field of cultural studies. Indexed in: Index Copernicus International (ICI); Ulrichweb; Open Academic Journal Index; Research Bable; Google Scholar.

Published two times per year.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Марія Рогожа, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
(Україна)

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР

Олена Павлова, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
(Україна)

АДРЕСА РЕДКОЛЕГІЇ

філософський факультет, вул. Володимирська, 60,
Київ-33, 01033, Україна
☎(38044) 239 34 79

ЗАТВЕРДЖЕНО

Вченою радою філософського факультету
27.11.23 (протокол № 6)

ЗАРЕЄСТРОВАНО

Міністерством юстиції України.
Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 25428–15368 ПР від 02.02.23

ЖУРНАЛ ВХОДИТЬ

до Переліку наукових фахових видань з культурології,
спеціальності 034 (категорія Б) – наказ № 894 від 10.10.2022

ЗАСНОВНИК ТА ВИДАВЕЦЬ

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет".
Свідоцтво внесено до Державного реєстру
ДК № 1103 від 31.10.02.

АДРЕСА ВИДАВЦЯ

ВПЦ "Київський університет" (кімн. 43),
б-р Т. Шевченка, 14, Київ, Україна, 01030
☎ (38044) 239 32 22; факс 239 31 28
Інтернет-сторінка журналу: <http://www.ucs-univ.kiev.ua>

Редакційна колегія

Йорг Баберовські, д-р іст. наук, професор
Берлінський університет імені Гумбольдта (Німеччина)

Мар'юот Йоркінен, д-р філос. наук, професор
Гельсінський університет (Фінляндія)

Рамінта Пучетайте, д-р соц. наук, доцент
Каунаський технологічний університет (Литва)

Роман Сапенько, д-р філос. наук, професор
Зеленогурський університет (Польща)

Саулюс Кетуракіс, д-р гуманіт. наук, професор
Каунаський технологічний університет (Литовська Республіка)

Альміра Усманова, д-р філос. наук, професор
Європейський гуманітарний університет (Литва)

Олена Оніщенко, д-р філос. наук, професор,
заслужений діяч науки і техніки України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого (Україна)

Світлана Оборська, канд. мистецтвознавства, доцент
Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Ольга Бойко, канд. мистецтвознавства, професор
Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Віталій Туренко, канд. філос. наук, наук. співроб.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Анастасія Тормахова, канд. філос. наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Наукова рада

Анатолій Конверський, академік НАН України,
д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Ірина Маслікова, д-р філос. наук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Валентина Панченко, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Наталія Кривда, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Світлана Стоян, д-р філос. наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Володимир Виткалов, канд. пед. наук, професор
Рівненський державний гуманітарний університет (Україна)

Тетяна Кривошея, д-р культурол.
Національна музична академія України імені Петра Чайковського
(Україна)

Лариса Бабушка, д-р культурол., доцент
Національна музична академія України імені Петра Чайковського
(Україна)

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали.

АКАДЕМІЧНА КУЛЬТУРА

Баберовські Йорг, Павлова Олена Ідеї Гумбольдтівської моделі та місія університету в сучасному світі.....	4
Маслікова Ірина Ціннісні виміри культури якості вищої освіти.....	7
Рогожа Марія Етична інфраструктура культурного простору Київського національного університету імені Тараса Шевченка: виклики запровадження і функціонування.....	13
Коробко Маргарита Університет як платформа для дискусій на тему етичного аспекту творчості науковців	17
Тормахова Анастасія Студентські ініціативи як компонент університетської культури.....	21

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

Усманова Альміра Поетика невимовного і "фільмічне" у роботах Ролана Барта.....	25
Олексін Данило Міфологіка в некласичних гуманітарних рефлексіях над міфом: методологічний аспект.....	36
Островський Олександр Приватна бібліотека Лукіно Вісконті як шлях до розуміння творчої біографії митця.....	43

МОРАЛЬНІСНА КУЛЬТУРА

Морозов Андрій, Шаповалов Владислав Онтологічні підґрунтя моральної культури. Частина I	48
Бородіна Наталія Жорстокість у мистецтві як соціальний протест.....	56
Сліпченко Юлія Авторська пісня періоду Революції гідності та війни на сході України.....	61

ЕСЕ. ІНТЕРВ'Ю. РЕЦЕНЗІЇ

Павлова Олена Цифровий образ в ієрархії культурних практик: діалог про український медіашафт в умовах війни. Інтерв'ю з Русланом Бортніком	65
Виткалов Сергій Форми культурної діяльності у час значних суспільних викликів: до підсумків проведення XIX Міжнародної науково-практичної конференції в Рівненському державному гуманітарному університеті	68
Рогожа Марія Огляд 55-го щорічного з'їзду Асоціації славистичних, східноєвропейських та євразійських студій (Американська рада наукових товариств)	71

ACADEMIC CULTURE

Baberowski Jörg, Pavlova Olena The ideas of the Humboldt model and the mission of the university in the current world	4
Maslikova Iryna Value dimensions of quality culture in higher education	7
Rohozha Mariya Ethical infrastructure of Taras Shevchenko National University of Kyiv cultural space: Challenges of implementation and functioning.....	13
Korobko Margaryta The university as a platform for discussions on the ethical aspect of researchers' creativity	17
Tormakhova Anastasiia Student initiatives as a component of university culture.....	21

RECEPTIONS OF CONTEMPORARY HUMANITIES IN UKRAINE

Ousmanova Almira The poetics of the unspeakable and "le filmique" in the works of Roland Barthes.....	25
Oleksin Danylo Mytho-logic in non-classical humanities reflections on myth: Methodological aspect.....	36
Ostrovskiy Oleksandr Luchino Visconti's private library as a way to understand the creative biography of the artist.....	43

MORAL CULTURE

Morozov Andriy, Shapovalov Vladislav Ontological foundations of moral culture. Part I	48
Borodina Nataliia Cruelty in art as a social protest	56
Slipchenko Yulia "Author's song" of the period of the "Revolution of Dignity" and the war in the East of Ukraine	61

ESSAYS, INTERVIEWS, REVIEWS

Pavlova Olena Digital image in the hierarchy of cultural practices:A dialog about the Ukrainian mediascape in times of war. Interview with Ruslan Bortnik	65
Vytkalov Serhii Forms of cultural activity at the time of significant social challenges: To the results of the XIX International Scientific and Practical Conference at the Rivne State Humanitarian University	68
Rohozha Mariya Review of 55 Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies Annual Convention (American Council of Learned Societies).....	71

АКАДЕМІЧНА КУЛЬТУРА

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).01)

Jörg BABEROWSKI¹, DSc (History), Prof.
 ORCID ID: 0000-0002-7147-3791
 e-mail: baberowski@geschichte.hu-berlin.de
 Humboldt University of Berlin, Berlin, Germany

Olena PAVLOVA, DSc (Philosophy), Prof.
 ORCID ID: 0000-0002-0593-1336
 e-mail: invinover19@gmail.com
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE IDEAS OF THE HUMBOLDT MODEL AND THE MISSION OF THE UNIVERSITY IN THE CURRENT WORLD

This issue of our journal is thematic. It is devoted to understanding the mission of the university in the current world and the Ukrainian university under the conditions of war. We ask you to cover this topic from such perspectives.

• **O.P.:** Max Weber delivered his renowned speech *Wissenschaft als Beruf* before university students in 1917, commencing with the identification of pressing issues: "What are the conditions of science as a vocation in the material sense of the term? Today this question means, practically and essentially: What are the prospects of a graduate student who is resolved to dedicate himself professionally to science in university life?" (Weber, 1946). Can these concerns still be identified today? How do you perceive the answers to these questions within the current situation?

• **J.B.:** This is a very interesting and difficult topic. This was the situation at the end of 1917 when the majority of German students had returned from the front. They served as soldiers and, therefore, Max Weber addressed the young people who were a part of the war that had lasted for three years. There was no enthusiasm about the war any longer, and that should be kept in mind. A second point is that very early in the war Weber declared that the democratic countries, especially the United States, Great Britain, and France had been more successful, because the ministers and the generals were responsible to parliament. Therefore, he advised Germany to make democratic reforms. It was the political issues of Weber that made clear that democracy was not a sign of weakness. All problems of the German Empire were rooted in its autocratic character, and that was also true for Russia.

• **O.P.:** Today, the 9th of November, when we are recording this interview, is the annual celebration of the Weimar Republic Proclamation, the day when the German Empire fell.

• **J.B.:** This is a great holiday for Germany.

• **O.P.:** William Clark, in his book *Charisma and the Origins of the Research University*, conducted microanalyses of academic practices and underscored that the origins of the research university were rooted in an Enlightenment-driven transformation of academic norms influenced by governmental policies and market forces. The dichotomy between academic charisma (in the sense Weber conveys vocation) and the rationalization of education stemmed from this transformation. He identified the seminar as a practice that originated at Humboldt University and served as a fundamental tool in shaping the university's research model (Clark, 2006, p. 141). You have been overseeing the Colloquium "Osteuropa" at Humboldt University for many years. How is it structured? What are your thoughts on the prospects of this mode of academic engagement? What guidance would you offer for effectively organizing such academic initiatives?

• **J.B.:** This is also a difficult subject. The majority of the people think that the ideal Humboldt model university still exists in Germany, but it does not. This specific model was created in Germany in the 19th century and then expanded into other European countries, especially Russia. This model is still represented in the United States at Harvard, Princeton, and Yale. The main idea of this model is that academics, such as philosophers, sociologists, and historians, are conducting research because they choose to do so. We are not following this model now, because we have to do something useful – useful in the sense that we create something like money or economic profit. But science, especially humanities, is not something that is related to usefulness. It is about the whole issues, about thinking. The famous philosopher, John Rawls, at Harvard University was famous for doing nothing for 20 years. For 20 years he did nothing except holding seminars with his students. After 20 years of not publishing, he wrote a great book called *A Theory of Justice*. It was totally acceptable at Harvard University that someone use his time and his words only for thinking. All students could participate in his way of philosophical thinking. Currently, from our perspective, this would be totally useless. Our presidents would have said, "No, this is not possible. Where is the money you've generated? How many students do you have? How many projects?" This is the opposite of what Humboldt had in mind when he created a university as a space where people could discuss problems without being useful. That cost a lot of lost revenue for the state. It was a great idea, but this does not exist in Europe.

• **O.P.:** Kant asserted "It is absolutely essential that the learned community at the university also contain a faculty that is independent of the government's command with regard to its teachings; one that, having no commands to give, is free to evaluate everything, and concerns itself with the interests of the sciences, that is, with truth: one in which reason is

¹ Jörg Baberowski is a Professor of Eastern European History at the Humboldt University of Berlin. He studies the history of the Soviet Union and Stalinist violence. Member of the editorial board of journals and book series: "Contributions to the history of Eastern Europe" (Böhlau Verlag); "Own and foreign worlds. Representations of Social Order in Comparison" (Campus Verlag); "Research on Eastern European History" (Harrassowitz Verlag); "Yearbook for Historical Research on Communism"; "Yearbooks for the History of Eastern Europe"; "Explorations in Russian and Eurasian History"; "Systems of Order. Studies in the History of Ideas in the Modern Era" (Oldenbourg Verlag); "Research in Contemporary History"; "Journal of Modern European History"; "Research on the Consequences of War"; "Ukrainian Cultural Studies".

authorized to speak out publicly" (Kant, 1979, p. 2), the significance of academic freedom in research and learning. In your view, what role does academic freedom play in the contemporary world?

- **J.B.:** First of all, it is a very difficult situation for scientists who work under the conditions of war or under dictatorship at the present time. In such prospects the university is not a place where people can conduct research for the "public use of reason." There is no prospect for free thinking, especially in the humanities. However, on the other hand, democratic countries. It is not the same under a dictatorship. A democratic state has certain interests to produce a certain number of students for the economy, and they want us to produce certain types of students who will be useful to the society. It is very dangerous for states and bureaucracies to intervene in the university.

- **O.P.:** How does the bureaucracy in Germany control the knowledge produced?

- **J.B.:** Of course, there is no direct interference from the state. It's not like in Russia. Nobody would say, "You have to do research on German nationalism or whatever." We can do whatever we want. I can research whatever I want. They ask us to raise money and to produce graduate students, but you can't receive this money without asking questions which are important for this view of the state. For example, if you want to raise money for a research project, it should be something for which they would give money, and therefore, it cannot be for simply anything. It is supposed to be in a certain field. In comparison with dictatorships and autocratic regimes, we are in an advantageous position, but the Humboldt university model is only a regulatory idea.

- **O.P.:** Randall Collins delineates two models of universities – traditional and modern [Collins, 2002: 618], with a particular emphasis on the pivotal role played by German universities in shaping the latter. He noted the trend of specialization in fields and disciplines, which continues to play a crucial role in the functioning of universities. Does this trend carry the same weight in shaping the "modern research university" as it did during the "German university revolution", where professors were not only expected to impart existing knowledge but also contribute to the creation of new knowledge?

- **J.B.:** As professors and researchers, we are free to develop our ideas from the past or from the current societies. On the other hand, the university has grown to fulfill tasks. For example, Harvard has under 7,000 bachelor students¹. We have 35,000 students at Humboldt. We are big machines. We produce teachers, people who work in economics, and doctors. Philosophers are not useful.

- **O.P.:** Heroic faculty: As Kant said – it is heroic not to be useful.

- **J.B.:** For two thousand years we have only been sitting and thinking. That is not useful, but it can be helpful to produce free space, without which democratic society cannot exist.

- **O.P.:** Kant's idea was that the university is a form of soft power. The university produces experts in basic spheres of labor division (clerks, or nowadays media specialists, lawyers and doctors) in connection with human well-being (spiritual, social, and physical levels). The university gives experts, through the help of the philosophical faculty, a free space for thinking. In the process of using experts to guide people for the sake of academic freedom, the society continues to run democratically. The government, with help from the thinking style produced, not specific knowledge content, produces new knowledge, forming democratic advantages. People can be forced to do physical work, but a scientific discovery cannot be the result of violence. There was a joke in the Soviet Union that in the next quarter we would discover three elementary particles. It is impossible to predict, let alone force.

- **J.B.:** Of course, the university produces a free society. Schools generate useful people. In America law schools produce lawyers. There people learn techniques, but research in law or in medicine is something different. The university needs space, possibly 20 years, for only thinking and conducting experiments. Science cannot exist with only immediate results. And that costs a lot. There are many needs to just sit at a desk and think and write. It has to be an academic community. That was a joke about the Soviet Union. However, in Western universities we have the same ridiculous planning of research. We have procedures of evolutions of our philosophical faculty in Humboldt university of Berlin. This evaluation will take place next year. And the most important task is determining what the program will be for the next five years. Three years ago, there were totally different humanities topics for Eastern Europe. The war changed everything. Now we are interested in building a nation state in war. To conduct predictable research is dangerous. It leads to a kind of research that is no longer open. That cannot exist without discussions with scholars. Humanities is not the same model as natural science.

- **O.P.:** The modern university model evolved during a period of information and knowledge scarcity. How has the institutionalization of knowledge and its consumption been affected by the mass production and dissemination of information through new media, along with the diminishing influence of classical regulatory structures within education and science? Why and how is this over-production and control of knowledge connected to "geopolitics of emotion" rather than "public use of reason"?

- **J.B.:** Nowadays scholars are aware that emotion is very important for what we are doing. Martin Heidegger wrote in Sein und Zeit that we are people with reason, but this does not rule the world. People are emotionally situated before they think. We think not only reasonably but in a depressive way or in an enjoyable way, because we create an experience. Ukrainians are experiencing a devastating war. I am not, and that is different. Our perception of the war is different. People use arguments but take them from their cultural and emotional frames of experience, from their environment and the way in which they live. The increase of violence changes everything. People in Western countries do not understand that. Using reason is an important issue of the future: How can we all live in peace?

- **O.P.:** We experienced war before full scale invasion in another way.

- **J.B.:** Exactly. People in such terrible conflicts can feel aggressive, want revenge. But the most difficult question is what will be after the war. Even after the war ends, negative emotions will not go away. How in such a situation can you find a way to forget the negative; it cannot be done. How can you find a better life and cope with a new situation? For my

¹ https://oira.harvard.edu/factbook/fact-book-enrollment/?fbclid=IwAR2ilydpV6y0QQWA8Wd92nibY34DyHmwldTR2nReh7wqDS6ldwq_w_X1O25. Date of access 27.11.2023

country, it has taken more than forty years. I remember my family. Every family had something awful happen to them. Our school had a teacher who survived Auschwitz and those who served as Waffen-SS. Afterwards, I wondered how it was possible for these people to sit in one room. What kind of emotions did they have? Your experience is different. How can we build a democratic society with these kinds of feelings?

● **O.P.:** *Given such a perspective, I suppose Weber recommended people from the trenches to study in the university so that they could distance themselves from what happened. That's why I want to get back to colloquium organizing. How do you choose reporters, topics, and make the time for them? How are you coping with this sea of possibilities?*

● **J.B.:** The colloquium is the main place to celebrate Humboldt's idea because in this way, we don't come to take exams or produce something useful for society. This is totally opposite from bachelor's or master's seminars. Students must go to lecture halls to take an examination and receive a grade. But the colloquium is open to everybody. This is a place to discuss what people want, receiving nothing in return. What is gained is intelligent conversation and questions. We simply sit and talk about topics, which are interesting for us. And the best part is receiving nothing for that. That's why I love the colloquium most. This is the place where I like to go every week. People who attend want to tell us what they are doing. Nobody forces anyone to come. That is wonderful.

● **O.P.:** *We will finish with this optimistic idea.*

REFERENCES

- Clark, W. (2006). *Academic Charisma and the Origins of the Research University*. Chicago and London: University of Chicago Press.
Collins, R. (2002). *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. The Belknap Press of Harvard University Press.
Kant, I. (1979). *Conflict of the Faculties*. Tr. by M. J. Gregor. Abaris Books.
Weber, M. (1946). *Science as a Vocation. Essays in Sociology*. Oxford University Press. <https://sociology.sas.upenn.edu/sites/default/files/Weber-Science-as-a-Vocation.pdf>

Йорг БАБЕРОВСЬКІ, д-р іст. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-7147-3791
e-mail: baberowski@geschichte.hu-berlin.de
Берлінський університет імені Гумбольдта, Берлін, Німеччина

Олена ПАВЛОВА, д-р філос. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-0593-1336
e-mail: invinover19@gmail.com
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ІДЕЇ ГУМБОЛЬДТІВСЬКОЇ МОДЕЛІ ТА МІСІЯ УНІВЕРСИТЕТУ В СУЧАСНОМУ СВІТІ

УДК 001.2; 378
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).02](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).02)

Ірина МАСЛІКОВА, д-р філос. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0001-9463-5223
e-mail: i.i.maslikova@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ЦІННІСНІ ВИМІРИ КУЛЬТУРИ ЯКОСТІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У статті аналізуються зміни соціокультурного контексту у функціонуванні сучасного університету, які сприяють актуалізації питань розвитку культури якості та її забезпечення. Виявляються проблеми оцінювання якості вищої освіти, які виникають через недостатню артикульованість сутності "якості освіти" і "культури якості освіти" у міжнародних стандартах та національному законодавстві. Мета дослідження – визначити сутність і виміри культури якості як необхідного елементу реалізації місії сучасного університету. Результати. Зазначається, що в сучасних процесах забезпечення якості освіти та її оцінювання спостерігається надмірна зосередженість на суто управлінських процедурах, унаслідок чого виникають загрози для реалізації культурної місії сучасного університету та втрати мотивації до достеменно академічної діяльності. Розгляд комплексної освітньої діяльності крізь призму якості результатів навчання та якості процесів дослідження, викладання, навчання, оцінювання відкриває перспективи теоретичного обґрунтування вимог якості за допомогою теорій консеквенціалізму та етики чесноти. Демонструються можливості обґрунтування якості освіти з позицій спільного блага всіх заінтересованих суб'єктів, по-перше, як максимізації інструментальних благ для всіх учасників освітнього процесу та, по-друге, як невідповідного вдосконалення членів університетської спільноти в комплексній спільній діяльності, заснованій на "внутрішніх" цінностях. У такий спосіб університет здатний реалізувати свою місію, що може поєднувати інструментальні "зовнішні" й самодостатні "внутрішні" цінності-цілі. В такий спосіб зрозуміла якість освіти дозволяє розширити фокус розгляду сутності культури якості, яка є унікальною для кожного університету. Культура якості, будучи елементом організаційної культури, несе на собі відбиток системи цінностей національної культури, системи цінностей тієї професійної діяльності, до якої університет готує майбутніх фахівців, системи цінностей субкультур, що виникають всередині самого університету (академічні групи, кафедри, факультети; викладачі, студенти, адміністрація тощо). З огляду на багатовекторну інкорпорованість членів університетської спільноти в систему соціальних відносин пропонується розглядати культуру якості крізь призму чотирьох структурних елементів – ціннісного, нормативного, знаково-символічного та управлінського складника. Ураховуючи негомогенний характер культури якості кожного університету залишається проблемним її оцінювання як з боку самого університету, так і зовнішнього спостерігача.

Ключові слова: якість освіти, культура якості освіти, культурна місія університету, "внутрішні" цінності освітньої діяльності, інструментальні цілі університету.

Вступ

З другої половини ХХ ст. стає очевидною зміна соціокультурного контексту у функціонуванні інституту вищої освіти. Загальні процеси демократизації суспільств, зростання потреби національних економік у висококваліфікованих спеціалістах різних галузей, поява новітніх технологій привели до заміщення гумбольдтівської моделі університету так званим "масовим університетом", до зміни джерел його фінансування з акцентом на економічній ефективності, упровадження нових форм управління інститутами вищої освіти (Маслікова, 2018, с. 285–286).

Зворотним боком масовізації та комерціалізації університетів, стрімкого зростання масиву відкритої інформації у вільному доступі й появи цифрових інструментів для її обробки постали фрагментація знання, редукція гуманітарного складника щодо підготовки фахівців, маніпуляція експертним знанням і знецінення професійних компетентностей висококваліфікованих фахівців. Особливою проблемою стала і зміна намірів студентів такого масового університету, які часто не лише сприймають час перебування в системі вищої освіти як пролонгацію дитинства, але й вимагають "клієнт-центрованого" ставлення до них (Nichols, 2017, р. 70–104).

Як наслідок, в академічній спільноті та за її межами актуалізуються дискусії щодо цілей і місії сучасного університету, корозії освітніх стандартів, виникає суспільний та політичний запит на "підзвітність" і бюрократичне оформлення освітніх процедур як нового менеджменту освіти, в яких все частіше починає звучати вимога її якості. Реакцією на такий запит виявилось закріплення нормативних вимог на рівні національних регуляторів стосовно створення внутрішніх і зовнішніх систем забезпечення якості освітньої діяльності, незалежних установ оцінювання й забезпечення якості вищої освіти

(Про вищу..., 2014). Проте такі активні процеси реформування призводять до невизначеності того, що власне є "якістю", предметом оцінювання для самого університету та для тих, хто здійснює зовнішнє оцінювання; яким чином вимірювати якість і як управляти нею.

Огляд літератури. Останні 30 років відбуваються жваві дискусії щодо проблем якості вищої освіти та її забезпечення. У роботах європейських дослідників (Дж. О. Бйорнестад, О. Ветторі, К. Зонтаг, М. Кнассмюллер, М. Луегер, Л. Б. Мортенссон, Дж. Ньютон, Т. Ніколс, К. Нігрен-Ландгардс, Р. Пюйкко, К. Саттлер, Р. фон Шульц та ін.) окреслюються тенденції розвитку інститутів вищої освіти, актуалізується питання їх цілей та місії, розвитку культури якості тощо. Артикуляції вимог якості щодо вищої освіти сприяла низка міжнародних (Стандарти і рекомендації щодо забезпечення якості в Європейському просторі вищої освіти) та національних документів (Закон України "Про вищу освіту", Стратегія Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти). Роботи Г. Гефстеде, Е. Шейна, Е. Макінтайра розкривають сутність організаційної культури, сенси соціальних практик, осмислення яких дозволяє визначити сутність культури якості вищої освіти.

Мета дослідження – визначити сутність і виміри культури якості як необхідного елементу реалізації місії сучасного університету.

Методологія

У статті використовуються загальнонаукові методи аналізу та синтезу для з'ясування сутності й вимірів феномену якості та культури якості вищої освіти; систематизації різних уявлень про ціннісний складник освітньої діяльності. Аналіз проблем оцінювання якості освіти здійснюється в міждисциплінарній інтеграції культурологічного й філософсько-етичного знання.

Результати

Поточна ситуація в системі вищої освіти в Україні засвідчує, з одного боку, усвідомлення необхідності зростання якості освітньої діяльності у світлі євроінтеграційних процесів, з іншого, практика імплементації законодавства демонструє радше крен до надмірної бюрократизації процесів, додаткової підзвітності, яка підриває засади автономії учасників освітнього процесу, зосередженості винятково на процедурах акредитації. Залучені в такі процеси представники університетських спільнот нерідко потрапляють у ситуації певної "презумпції винуватості", коли вони мусять виправдовуватися, погоджуватися з не завжди обґрунтованими рекомендаціями щодо покращення якості освіти, витрачати свої сили на різноманітні звіти й документи, зосереджуватись на численних і різнопорядкових кількісних показниках, а не на сутності якості процесів. Управління такими процесами відбувається часто з огляду на розуміння якості відповідності вимогам міжнародних і національних стандартів. Приміром, Закон України "Про вищу освіту" визначає якість вищої освіти як "відповідність умов провадження освітньої діяльності та результатів навчання вимогам законодавства та стандартам вищої освіти, професійним та/або міжнародним стандартам (за наявності), а також потребам заінтересованих сторін і суспільства, що забезпечується шляхом здійснення процедур внутрішнього та зовнішнього забезпечення якості" (Про вищу..., 2014). Таке визначення якості є надто формальним, не розкриває власне змісту "якості" і, очевидно, потребує підкріплення іншими нормативними документами, які не обов'язково містять конкретизацію "якості", та суб'єктивними оцінками репрезентантів "заінтересованих сторін" і "суспільства".

Дискусії, які розгортаються навколо питань якості як у вітчизняному, так і в європейському освітньому просторі, здебільшого зосереджені на управлінні якістю, створенні систем її забезпечення. Але вони мають певну симптоматику: відбувається своєрідне жонгливання поняттям "якості", яке радше використовується метафорично щодо технологічних, суто управлінських процедур. Риторика інвестиційної привабливості чи принаймні рентабельності, демонстрація певних відсотків, задіяних у певних процесах здобувачів, випускників, викладачів може бути переконливою в процесах фінансового менеджменту та адміністрування, проте не додає чіткості й теоретичної обґрунтованості сутності "якості вищої освіти".

Схожа ситуація в нашому освітньому просторі із застосуванням поняття "культура якості вищої освіти", яка повинна зростати. Безперечно важливим фактом є те, що в нашому вітчизняному просторі вищої освіти актуалізувалася вимога формування культури якості, зокрема завдяки Національному агентству із забезпечення якості вищої освіти, місія якого полягає в тому, щоб "стати каталізатором позитивних змін у вищій освіті та формування культури її якості" (Стратегія Національного..., 2023). Проте тлумачення "культури якості", яке надається членкинею НАЗЯВО Н. Авшенюк, як цінності та колективної відповідальності всіх задіяних в академічній діяльності, що "сприяє налагодженню дієвих внутрішніх і зовнішніх процедур оцінки якості у їх взаємній доповнюваності й спрямованості на забезпечення прозорості, гнучкості, підзвітності, ефективності функціонування системи вищої освіти" (Авшенюк, 2020), фіксує лише один вимір складного феномена. І це може або породжувати розуміння ризиків імітації шляхів становлення культури якості, коли лише лунають "велемовні

слова про спільні цінності" (Єременко, 2023), або спонукати лише до метафоричного вживання цих слів для позначення суто управлінських процедур. Проте неартикульованість теоретичної обґрунтованості "якості вищої освіти" та "культури якості вищої освіти" містить серйозну небезпеку перетворення процесів їхнього забезпечення на змагання між експертами та представниками ЗВО, де головною метою є отримання сертифіката про акредитацію, який надасть невелику перерву між наступними циклами змагань.

І на такому бюрократично-процедурному шляху всі учасники зосереджуються винятково на "зовнішніх" інструментальних цілях інституту вищої освіти – демонстрації готовності та можливості доступу випускників до професійних посад, які нададуть їм певні життєві переваги. Водночас виснажені в такій боротьбі за отримання акредитації учасники освітнього процесу втрачають мотивацію до достеменно академічної діяльності, що базується на "внутрішніх" цінностях. Це становить загрозу імітації процесів створення та розвитку культури якості, яка може бути лише вивіскою для позначення суто управлінських процесів, пов'язаних із нескінченим створенням "доказів" наявності "якості освіти". Як наслідок, виникає ситуація взаємної недовіри між тими, хто оцінює, і кого оцінюють, перетворення процесів забезпечення якості на дисциплінарні практики, метою яких є контроль, а не справжнє покращення.

А це означає, що університет як інститут вищої освіти не втілює свою культурну місію, яка історично складалася та розвивалася як продукування спільного блага, яке знаходить свій вираз, по-перше, у збереженні, поширенні та формуванні знання; по-друге, розвитку й підтримці культури громадянськості, елементом якої є підготовка не лише високопрофесійних фахівців, але й самостійних, критично мислячих і відповідальних громадян (Маслікова, 2018, с. 280–304; 2021).

Таке тлумачення культурної місії сучасного університету збігається з визначеннями цілей вищої освіти у Стандартах і рекомендаціях щодо забезпечення якості в Європейському просторі вищої освіти (ESG), ухвалених Міністерською конференцією в Єрвані 14–15 травня 2015 р.: "Вища освіта спрямована на досягнення багатьох цілей, включаючи підготовку студентів до активного громадянства, до їх майбутньої кар'єри (напр., сприяючи розвитку їхньої здатності до працевлаштування), підтримку їх особистого розвитку, створення широкої бази передових знань і стимулювання досліджень та інновацій" (Стандарти і рекомендації..., 2015, с. 6).

Таке розуміння цілей вищої освіти задає певні параметри для розуміння не лише сутності якості вищої освіти, але й обґрунтування засад культури якості вищої освіти. У Стандартах і рекомендаціях ESG зазначається, що вища освіта має забезпечувати якість, ставлячи дві взаємопов'язані мети – підзвітність і покращення. Тим самим буде довіра до ЗВО з боку широкої громадськості, що сприятиме "розвитку культури якості, яку сприйматимуть усі: від студентів і академічних працівників до керівництва й адміністрації закладу" (Стандарти і рекомендації..., 2015, с. 7).

Проте зазначена в Стандартах ESG вимога щодо зростання якості освіти та розвитку культури якості залишається також доволі формальною. Для розкриття змісту цих понять варто звернутися до напрацьованих фахівцями Європейської асоціації забезпечення якості вищої освіти, які розглядають культуру якості як таку, що будується на певному ціннісно-нормативному фундаменті та "філософії" діяльності.

Наприклад, звіт Європейської асоціації університетів надає таке визначення культури якості вищої освіти: "Культура якості – це організаційна культура, яка має на меті постійне поліпшення якості і характеризується двома різними елементами: з одного боку, культурним/психологічним елементом спільних цінностей, переконань, очікувань і зобов'язань щодо якості, а з іншого боку, структурним/управлінським елементом з визначеними процесами, які підвищують якість і спрямовані на координацію індивідуальних зусиль" (Quality Culture..., 2006, p. 10). Зазначені аспекти дозволяють окреслити вимоги та процедури забезпечення якості, які мають різних адресатів і різні форми та способи реалізації. "Культурний/психологічний" елемент культури якості охоплює всіх членів університетської спільноти і являє собою реалізацію якості освітньої діяльності на рівні взаємодії всіх безпосередніх і опосередкованих суб'єктів академічної діяльності. "Управлінський" елемент культури якості є інституційним рівнем, який задає чіткі процедури забезпечення якості та має механізми для її покращення шляхом відповідного менеджменту.

Попри те, що дискусії навколо "якості" та "культури якості" тривають три десятиліття, на жаль, належного усвідомлення комплексності феномена культури якості в європейському просторі вищої освіти до сих пір не відбулося. Як зауважують скандинавські дослідники К. Нігрєн-Ландгардс, Л. Б. Мортенссон, Р. Пюйкко, Дж. О. Бйорнестад і Р. фон Шульц, які є представниками різних університетів Норвегії, Швеції, Фінляндії, сучасні університети не витрачають зусилля на усвідомлення подвійної природи культури якості через зосередженість власне на управлінських процесах, процедурах і внутрішніх механізмах її забезпечення, а також процесах зовнішньої оцінки (Nygren-Landgärds et al., 2022, p. 4–5).

Оскільки в нашому вітчизняному просторі доволі мало приділяється уваги власне "культурному" аспекту в процесах забезпечення якості, саме на ньому варто зупинитися детальніше, оскільки такий ракурс дозволить виявити ті невидимі, але сутнісні засади реалізації академічної діяльності в умовах ціннісних трансформацій.

У першу чергу необхідно визначити "топос" якості освіти. В європейському просторі склалися різновекторні підходи, згідно з якими якість освіти визначається як відповідність місії університету, як повнота діяльності і відсутність помилок, як задоволеність споживача, як досконалість, як співвідношення ціни та якості, як трансформації споживача, як вдосконалення і зміни організації (Quality Culture..., 2006, p. 9). Усі ці визначення можуть бути зрозумілими на інтуїтивному рівні, проте не всі вони є теоретично обґрунтованими. Вихідною точкою пошуку "топосу" якості освіти може бути суб'єкт, що здійснює оцінювання вищої освіти. Залежно від цього фокус уваги може зосереджуватися або на процесах, або на результатах академічної діяльності. Приміром, для безпосередніх учасників освітнього процесу – викладачів, здобувачів, адміністрації – значущість має якість процесу навчання, дослідження, викладання, оцінювання. Для зовнішніх стейкхолдерів, зокрема представників ринку праці та інших інституцій, що здійснюють оцінку ЗВО, значущість має якість результатів навчання здобувачів і випускників, які перебувають у пошуку своїх робочих місць. Хоча процеси та результати є важливими і для внутрішньої самооцінки університету, і для зовнішньої акредитації, але зрозуміла в такий спосіб якість освіти потребує міцного теоретичного фундаменту. Звісно, тут може застосовуватися

ціла низка кількісних індикаторів, яка здатна сформувати оцінку, та залишається питання щодо засобів отримання таких результатів і внутрішньої мотивації для їхнього досягнення.

Для пошуку міцного фундаменту з метою визначення сутності якості освіти варто вийти в ширший міждисциплінарний простір обґрунтувань соціальних практик. Якщо брати до розгляду результати навчання здобувачів, уявляється продуктивним звернення до теоретико-методологічного інструментарію консеквенціалізму як одного з базових концептів соціальних наук, що зростає на ґрунті етичного утилітаризму (Маслікова, 2018, с. 56–58). Логіка консеквенціалізму передбачає оцінювання результатів будь-якої діяльності з позицій міркувань максимізації спільного блага як зростання суми благ основних зацікавлених суб'єктів. В екстраполяції на освітню діяльність мова може йти про максимізацію блага здобувачів, адміністративного персоналу та представників ринку праці як сукупного блага всього суспільства. Висока якість результатів є благом для здобувачів, оскільки вони потім матимуть цікаву роботу, можливість професійної мобільності, розвинені навички прийняття рішень. Якість освіти надасть змогу ЗВО отримати в перспективі високі позиції в різноманітних рейтингах, що означатиме зростання контингенту здобувачів, бюджету, перспективи розширення співпраці з бізнесом і державного замовлення щодо підготовки здобувачів та проведення різноманітних досліджень. Представники ринку праці отримають висококласних фахівців, здатних вирішувати складні професійні завдання, що сприятимуть зростанню добробуту підприємств, національної економіки. Це, безумовно, позначиться на їхньому власному добробуті. Проте, будучи прагматично привабливим, такий спосіб обґрунтування необхідності зростання якості освіти звертається радше до пруденційних мотивацій усіх учасників освітнього процесу, пропонуючи максимізувати інструментальні цінності. А це становить небезпеку вихолощування "внутрішніх" цінностей вищої освіти, як-то розвитку навичок і талантів, які не завжди пов'язані з максимізацією матеріально-фінансового достатку, задоволення від культивування нового знання, яке може не мати монетизації.

Якщо брати до розгляду якість процесу дослідження, викладання, навчання, оцінювання, то тут значною мірою відбувається розширення групи суб'єктів, зацікавлених в якості. Якість процесів може розглядатися відповідно до стандартів, з одного боку, та місії й унікальної стратегії розвитку конкретного університету, з іншого боку. Такий підхід у розумінні якості вищої освіти можна позначити як "телеологічний", оскільки якість академічних процесів пов'язана з певним набором цілей конкретного університету, що функціонує в особливих обставинах і контекстах.

Знов-таки вихід у міждисциплінарне поле обґрунтування правильного способу індивідуальної та спільної діяльності, зокрема звернення до сучасної етики чесноти, дозволяє знайти міцний фундамент для пояснення необхідності якості академічних процесів у кореляції з особливими якостями членів університетської спільноти на шляхах досягнення унікальної мети університету. Етика чесноти зосереджує увагу на добродієчності індивідуальній та рисах його характеру, які є необхідними для досягнення "внутрішніх" цінностей соціальних практик з огляду на наявні безперервні традиції (Макінтайр, 2002, с. 404–405). Індивід, який співвідносить цілі власного життя з цілями соціальної практики, в яку він вписаний, завдяки певним природним талантам і внутрішній

свободі від зовнішнього примусу й суворого контролю, здатний до самореалізації в різноманітних важливих спільних справах в орієнтації на ідею досконалості. "Внутрішня цінність" соціальних практик виявляється у захопленні спільними справами, відданості цілям, ентузіазмі тих, хто бере в них участь, взаємоповазі, доброзичливості, невпинному вдосконаленню тощо (Маслікова, 2018, с. 21–24).

Академічна діяльність є виразом соціальної практики, яка за своєю сутністю є комплексною, спільною діяльністю. Спільне навчання, обговорення наукових здобутків і захист кваліфікаційних робіт і дисертацій, спільні наукові проекти, соціальне партнерство із представниками бізнесу й органів влади, колегіальне прийняття рішень, спільні справи, соціальні ініціативи та культурні заходи є втіленням ціннісно значущої соціальної практики, яка є необхідною для всіх, оскільки сприяє невпинному вдосконаленню навичок, знань, різноманітних чеснот усіх її учасників та відкриває можливості долучення до різноманітних благ, які формують індивідуальний і суспільний добробут.

Таке розуміння якості результатів навчання та якості освітнього процесу дозволяє розглядати місію сучасного університету як таку, що об'єднує інструментальні цілі й внутрішні цінності в орієнтації на ідеал досконалості. Це задає фундамент для конкретизації змісту "культури якості" вищої освіти.

Розвиток дискусій навколо питання якості освіти дозволяє стверджувати, що в західноєвропейському освітньому просторі вже склався певний консенсус щодо розуміння культури якості як елемента організаційної культури (Sattler, Sonntag, 2018, p. 321). В екстраполяції на академічну діяльність це означає, що культура якості вищої освіти є елементом корпоративної культури університету. Культура якості – це не лише процес, яким можна керувати за допомогою вимірювання й управління, а цінності, які поділяють члени університетської спільноти, та практики, які необхідно формувати та культивувати на всіх рівнях академічної діяльності (Vettori, Lueger, Knassmüller, 2007, p. 21).

Очевидно, що жодний університет не є цілком універсальним і повністю автономним освітнім інститутом, тому культура якості набуває свої унікальні риси з огляду на специфіку його інкорпорованості в широкую систему соціокультурних відносин. Крос-культурні дослідження, зокрема класична робота Г. Гофстеде "Наслідки культури", продемонстрували нерозривний зв'язок організаційної культури із системою цінностей національної культури й особливостями національного характеру (Hofstede, 2001). Отже, культура якості конкретного університету несе на собі відбиток ціннісних стандартів, норм і патернів поведінки, характерних для національних культур.

Також культура якості залежить від організаційної культури ЗВО як інституту вищої освіти і від специфіки професійної діяльності, до якої готують майбутніх фахівців: воєнної, інженерної, медичної справи, бізнесу, творчої діяльності, гуманітарної сфери тощо. І це накладає свій особливий відбиток на цілі освітньої діяльності, норми та патерни поведінки її учасників.

І нарешті, культура якості університету – це певна синергія субкультур закладу, які мають різну конфігурацію як субкультури здобувачів, викладачів, адміністрації, з одного боку, та субкультури різних структурних підрозділів: факультетів, інститутів, кафедр, відділів тощо. Належність до різних субкультур дозволяє учасникам освітнього процесу здійснювати самоідентифіка-

цію, перебуваючи в центрі концентричних кіл, усвідомлюючи себе як члена академічної групи, кафедри, факультету, університетської спільноти, учасника вітчизняного освітнього простору, громадянина України, частину всесвітнього академічного простору. Хоча набір основних цінностей буде однаковим для всіх членів університетської спільноти, проте залучення у процеси якості, очевидно, буде різним для здобувачів, академічного й допоміжного персоналу, адміністрації тощо. Ставлення до вимог якості, ціннісні орієнтації, внутрішня мотивація, практична реалізація цілей і задач освітньої діяльності у представників таких субкультур будуть різними, оскільки вони ґрунтуються на різних переконаннях та звичках (Vettori, Lueger, Knassmüller, 2007, p. 22), які можуть закладатися, свідомо чи несвідомо закріплюватися у студентів, викладачів, науковців, адміністративного й технічного персоналу ще до того, як вони набули статусу члена університетської спільноти. Тому основним завданням для університету в аспекті забезпечення якості є трансформація імпліцитної корпоративної культури в явну культуру якості.

Отже, культура якості вищої освіти як організаційна культура є феноменом зі складною структурою. Її перший структурний елемент – набір цінностей, оцінних критеріїв, принципів, патернів поведінки, які, будучи сукупністю зразків і високих стандартів, закладають певну "філософію" удосконалення членів університетської спільноти на шляхах до реалізації унікальних цілей університету. У такий спосіб ціннісна складова організаційної культури не лише співвідноситься з цілепокладанням академічної діяльності, визначає місію університету, але й у своїй апеляції до цінностей формує належну мотивацію до освітньої діяльності у всіх членів університетської спільноти.

Другим структурним елементом культури якості є система формальних і неформальних норм, яка організовує академічну діяльність через дихотомію належного й забороненого залежно від інституційної ролі її учасників. Нормативна система визначає діяльність здобувачів, викладачів, адміністративного й технічного персоналу в аспекті застосування тих чи інших засобів і способів реалізації освітньої діяльності. Норми встановлюють певні послідовності дій, узгоджуючи їх та формуючи певні очікування щодо дій членів університетської спільноти, що у підсумку задає перспективи для планування процесів.

Третім структурним елементом культури якості є знаково-символічна система університету, яка складається із "міфології": історії, символіки, знаків, слоганів, метафор, ритуалів, винагород, дрес-коду. Знаково-символічна система відображає бренд університету через символізацію його статусу в суспільстві та статусу членів університетської спільноти, цілей, цінностей, патернів, що у своїй сукупності визначає цілісність й ідентичність ЗВО.

І нарешті, четвертим структурним елементом культури якості є управлінська система внутрішнього забезпечення якості ЗВО, яка покликана за допомогою управлінських процедур визначати принципи та процедури забезпечення якості вищої освіти; реалізовувати моніторинг і перегляд освітніх програм; проводити щорічні опитування всіх учасників освітньої діяльності; створювати умови для підвищення кваліфікації викладачів; здійснювати ресурсне забезпечення освітнього процесу, зокрема інформаційними системами для ефективного управління та трансляції публічної інформації; забезпечувати реалізацію вимог академічної доброчес-

ності (Про вищу..., 2014). Такі вимоги кореспондують з висновками фахівців Європейської асоціації університетів, які розуміють культуру якості в управлінському аспекті як: а) активне прагнення якості на всіх рівнях освітнього простору; б) готовність здійснювати самооцінювання; в) чітку нормативно-правову базу, ясність і логічність освітнього процесу; г) чіткий розподіл обов'язків щодо контролю й забезпечення якості; д) зворотний зв'язок зі стейкхолдерами; зобов'язання виявляти та поширювати кращі освітні практики; е) швидкі й адекватні управлінські дії, засновані на правдивій інформації (Newton, 2007, p. 16).

З огляду на негомогенний характер культури якості кожного конкретного університету проблема її оцінювання набуває особливої складності. З одного боку, самооцінювання університету здатне виявити певні "чутливі" моменти, які важко усвідомити та прийняти самим членам університетської спільноти. Це може бути пов'язано з різними суперечливими "парадигмами культури", які, за визначенням авторитетного дослідника організаційної культури Е. Шейна, можуть складатися з різних уявлень про реальність, час, простір, людську природу, діяльність, спілкування, повсякденного життя, заохочення та покарання тощо (Schein, 2010, p. 73–193). Зовнішнє оцінювання культури якості може робити крен до зосередження винятково на внутрішній системі забезпечення якості ЗВО, ігноруючи її ціннісно-нормативний і знаково-символічний аспекти, які, з одного боку, є не завжди явними, складними для дешифровки, з іншого боку, є доволі динамічними, такими, що потребують прискіпливої уваги порівняно з фактами, які відбувалися в різний час. І внутрішнє, і зовнішнє оцінювання можуть бути некоректними, глибинні причини дій залишаються невиявленими, і це матиме доволі невішні наслідки у вигляді імітації процесів якості освітньої діяльності, відсутності вдосконалення, втрати мотивації з боку всіх учасників освітнього процесу, незакритих циклів у розвитку освітніх програм, зниження рівня довіри між тими, кого оцінюють, і тими, хто оцінює.

Висновки

Культура якості вищої освіти є складним феноменом, що має подвійну природу. З одного боку, це система цінностей, норм, знаково-символічних форм, що закладає певну філософію діяльності всіх учасників університету в орієнтації на ідеал вдосконалення. З іншого боку, це управлінська система внутрішнього забезпечення якості ЗВО, яка за допомогою зрозумілих і прозорих процедур покликана підвищувати якість результатів навчання й освітніх процесів. Вимоги розвитку культури якості можуть знаходити своє обґрунтування з позицій спільного блага всіх учасників освітньої діяльності, оскільки якісна освіта сприяє реалізації "зовнішніх" цінностей: максимізації інструментальних благ для студентів, викладачів, адміністрації, роботодавців, суспільства загалом та цінностей "внутрішніх": отримання задоволення від пошуків істини, формування нових знань, креативності, розвитку талантів, захопленості спільними справами, удосконалення навичок і вмінь. У такому сенсі місія сучасного університету має полягати не лише у прозорості й ефективності його діяльності та підзвітності, але й у створенні умов для невинного вдосконалення, розвитку інтелектуальних і креативних здібностей усіх учасників академічної діяльності, культивуванні здатності виходити за межі вузьких приватних та партикулярних інтересів і поставати повноцінними членами університетської спільноти та ширше – громадянами держави, які якісно й ефективно

виконують свої професійні функції та живуть у режимі взаємної поваги і допомоги.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Авшенюк, Н. (2020). Про якісну вищу освіту. *Офіційний сайт Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти*. <https://naqa.gov.ua/2020/06/%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D1%8F%D0%BA%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%83-%D0%B2%D0%B8%D1%89%D1%83-%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D1%83/>
- Сременко, О. (2023) Шлях до культури якості освіти. *ОСВІТА.UA* 2023.05.08. <https://osvita.ua/blogs/89054/>
- Макінтайр, Е. (2002). *Після чесноти: дослідження з теорії моралі*, пер. з англ. за наук. ред. В. Малахова. Дух і літера.
- Маслікова, І. (2018). *У пошуках спільного блага: етичні колізії соціальних практик: монографія*. Міленіум.
- Маслікова, І. (2021). Шляхи розвитку культури якості освіти та академічної доброчесності в сучасному університеті. *Українські культурологічні студії*. № 2 (9), с. 63–67.
- Про вищу освіту, Закон України* (2014, 1 липня) (Україна). *ВВР*, 37–38. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>
- Стандарти і рекомендації щодо забезпечення якості в Європейському просторі вищої освіти (ESG)* (2015). ТОВ "ЦС". Standards and Guidelines for Quality Assurance in the European Higher Education Area (ESG) (2015). CS Ltd. https://www.britishcouncil.org.ua/sites/default/files/standards-and-guidelines_for_qa_in_the_eha_2015.pdf
- Стратегія Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти до 2022 р. (2023). *Офіційний сайт Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти*. <https://naqa.gov.ua>
- Hofstede, G. (2001). *Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations*, 2nd ed., Sage Publications.
- Newton, J. (2007). What is quality? Embedding quality culture in higher education. *A selection of papers from the 1st European forum for quality assurance*. European University Association, p. 14–19.
- Nichols, T. (2017). *The death of expertise: the campaign against established knowledge and why it matters*. Oxford University Press.
- Nygren-Landgärds, Ch., Mårtensson, L. B., Pyykkö, R., Björnsted, J. O. & von Schoultz, R. (2022). ality culture at Nordic Universities. *European Journal of Higher Education*. DOI: 10.1080/21568235.2022.2116066, pp. 1–20.
- Quality Culture in European Universities: A Bottom-Up Approach Report on the Three Rounds of the Quality Culture Project 2002–2006* (2006). EUA Publications 2006. <https://eua.eu/resources/publications/656:quality-culture-in-european-universities-a-bottom-up-approach.html>
- Sattler, C., Sonntag, K. (2018). Quality Cultures in Higher Education Institutions. *Development of the Quality Culture Inventory Geographies of the University*, Vol. 12, pp. 320–327.
- Schein, E. H. (2010). *Organizational Culture and Leadership*, 4th Edition, Jossey-Bass A Imprint Wiley.
- Vettori, O., Lueger, M., Knassmüller, M. (2007). Dealing with ambivalences – strategic options for nurturing a quality culture in teaching and learning. Embedding quality culture in higher education. *A selection of papers from the 1st European forum for quality assurance*. Brussels, European University Association, p. 21–27.

REFERENCES

- Avsheniuk, N. (2020). About quality higher education. *Official website of the National Agency for Higher Education Quality Assurance* [in Ukrainian]. <https://naqa.gov.ua/2020/06/%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D1%8F%D0%BA%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%83-%D0%B2%D0%B8%D1%89%D1%83-%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D1%83/>
- Yeremenko, O. (2023). The way to quality culture in education. *ОСВІТА.UA* 2023.05.08 [in Ukrainian] <https://osvita.ua/blogs/89054/>
- MacIntyre, A. (2002). *After virtue. A study in moral theory*, Duhk i litera [in Ukrainian].
- Maslikova, I. (2018). *In search of the common good: ethical collision of social practices*. Milenium [in Ukrainian].
- Maslikova, I. (2021). The ways of develop the culture of education quality and academic integrity in the contemporary university. *Ukrainski kulturolohichni studii*, № 2 (9), 63–67 [in Ukrainian].
- On higher education, The Law of Ukraine* (2014, July 1) (Ukraine). *VVR of Ukraine*, 37–38 [in Ukrainian]. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>
- Standards and Guidelines for Quality Assurance in the European Higher Education Area (ESG)* (2015). CS Ltd. https://www.britishcouncil.org.ua/sites/default/files/standards-and-guidelines_for_qa_in_the_eha_2015.pdf
- Strategy of the National Agency for Higher Education Quality Assurance to 2022. (2023). *Official website of the National Agency for Higher Education Quality Assurance* [in Ukrainian]. <https://naqa.gov.ua>
- Hofstede, G. (2001.) *Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations*, 2nd ed., Sage Publications.
- Newton, J. (2007). What is quality? Embedding quality culture in higher education. *A selection of papers from the 1st European forum for quality assurance*. European University Association, 14–19.

Nichols, T. (2017). *The death of expertise: the campaign against established knowledge and why it matters*. Oxford University Press.

Nygren-Landgårds, Ch., Mårtensson, L. B., Pyykkö, R., Bjørnstad, J. O. & von Schoultz, R. (2022). Quality culture at Nordic Universities. *European Journal of Higher Education*. DOI: 10.1080/21568235.2022.2116066, 1–20.

Quality Culture in European Universities: A Bottom-Up Approach Report on the Three Rounds of the Quality Culture Project 2002–2006 (2006). EUA Publications 2006. <https://eua.eu/resources/publications/656:quality-culture-in-european-universities-a-bottom-up-approach.html>

Sattler, C., Sonntag, K. (2018). Quality Cultures in Higher Education Institutions. *Development of the Quality Culture Inventory Geographies of the University*, Vol. 12, 320–327.

Schein, E. H. (2010). *Organizational Culture and Leadership*, 4th Edition, Jossey-Bass A Imprint Wiley.

Vettori, O., Lueger, M., Knassmüller, M. (2007). Dealing with ambivalences – strategic options for nurturing a quality culture in teaching and learning. Embedding quality culture in higher education. *A selection of papers from the 1st European forum for quality assurance*. European University Association, 21–27.

Отримано редакцією журналу / Received: 01.11.23

Прорецензовано / Revised: 14.11.23

Схвалено до друку / Accepted: 15.11.23

Iryna MASLIKOVA, DSc (Philosophy), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0001-9463-5223

e-mail: i.i.maslikova@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

VALUE DIMENSIONS OF QUALITY CULTURE IN HIGHER EDUCATION

The article analyses the changes in the social and cultural context in the functioning of the modern university, which lead to the actualization of the issues of development of quality culture and its assurance. It is identified that the problems of quality assessment arise due to the insufficient articulation of the essence of concept of "quality" and "quality culture" in international standards and national legislation. The purpose of the study is to define the essence and dimensions of quality culture as a necessary element of the mission of a contemporary university. Results. It is noted that in current processes of quality assurance in the higher education and its assessment there is an excessive focus on purely managerial procedures, which results in threats to the cultural mission of the contemporary university and loss of motivation for authentic academic activity. Consideration of complex educational activities through the prism of the quality of learning outcomes and the quality of research, teaching, learning, and assessment processes opens up prospects for theoretical justification of quality requirements with the use of the theories of consequentialism and virtue ethics. The article demonstrates the possibilities of justification the quality in education from the standpoint of the common good of all stakeholders, firstly, as maximizing the instrumental goods of all participants in the educational process and, secondly, as continuous improvement of members of the university community in complex joint activities based on "intrinsic" values. Thus, the university is able to realize its mission, which can combine instrumental "extrinsic" and self-sufficient "intrinsic" values-goals. In this way the understood quality in education allows to broaden the focus of consideration of the essence of quality culture, which is unique for each university. Quality culture, as an element of organizational culture, bears the imprint of the value system of national culture, the value system of the professional activity for which the university prepares future specialists, the value system of subcultures that arise within the university (academic groups, departments, faculties; teachers, students, administration, etc.) Given the multidirectional incorporation of members of the university community into the system of social relations, it is proposed to consider the culture of quality through the prism of four structural elements – value, normative, sign and symbolic, and managerial components. Taking into account the fact the non-homogeneous nature of the quality culture of each university, its assessment remains problematic both by the university itself and by institutions of external evaluation.

Keywords: quality in education, quality culture in high education, cultural mission of the university, "intrinsic" values of educational activity, instrumental goals of the university.

УДК 2.42 (172+177)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).03)

Марія РОГОЖА, д-р філос. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-1469-861X
e-mail: rogozha@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ЕТИЧНА ІНФРАСТРУКТУРА КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ВИКЛИКИ ЗАПРОВАДЖЕННЯ І ФУНКЦІОНУВАННЯ

Пам'яті колеги, професора Сергія Курбатова¹

Розглядається етична інфраструктура культурного простору Київського національного університету імені Тараса Шевченка, особливості її запровадження й функціонування з огляду на виклики, які ставить перед вищою освітою в Україні сьогодення. Актуальність дослідження етичного забезпечення університетського життя зумовлена невідворотністю ціннісних трансформацій, які сьогодні переживає університет як культурна інституція. Методом ситуаційного аналізу робиться дослідження ситуації запровадження й функціонування етичної інфраструктури в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка як проблемної, що розгортається в режимі реального часу. Показано, що створення етичної інфраструктури стало природним процесом. Воно назріло і було затребувано університетською спільнотою. Ретельність, ґрунтовність, з якими був підготовлений "Етичний кодекс університетської спільноти" і пройшли процедури його обговорення та прийняття, здійснювалася підготовка роботи Постійної комісії вченої ради з етики, засвідчили вваженість цих кроків і моральну зрілість університетської спільноти дотримуватись положень етичного кодексу, сигналізувати про порушення його норм і принципів і шукати правди в Комісії з етики. Йдеться про низовий (демократичний) характер створення етичного кодексу. А обговорення, зауваження та пропозиції зі структурних підрозділів є свого роду громадською експертизою етичного документа. Етичний кодекс, прийнятий, таким чином, усім колективом, став дієвим документом, що задає цілісну систему координат у життєдіяльності університету. Мета діяльності Комісії з етики полягає у вирішенні спірних питань щодо дотримання членами університетської спільноти етичного кодексу. Її повноваження охоплюють питання консультування стосовно дії етичного кодексу, застосування його положень у повсякденності університетського життя.

Ключові слова: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, етичний кодекс, етична комісія, етична інфраструктура, культурний простір.

Вступ

Актуальність дослідження етичного забезпечення університетського життя зумовлена невідворотністю ціннісних трансформацій, які сьогодні переживає університет як культурна інституція. Звернення до розгляду інфраструктури Київського національного університету імені Тараса Шевченка (далі – КНУТШ) конкретизує питання дієвості етичного забезпечення взагалі й висвітлює основні віхи її запровадження, показує її функціонування зокрема.

Огляд літератури. Сплеск звернень українських закладів вищої освіти до етичної проблематики припав на середину 2010-х років, що збіглося з обговоренням і прийняттям Законів України "Про вищу освіту" (Верховна рада, 2014) та "Про освіту" (Верховна рада, 2017). У цих законах знайшло своє відображення поняття *академічної доброчесності* як "сукупності етичних принципів та визначених законом правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та провадження наукової (творчої) діяльності з метою забезпечення довіри до результатів навчання та/або наукових (творчих) досягнень" (Верховна рада, 2017, ст. 42). І саме таке фокусування на етичних проблемах університету знайшло відображення у низці потужних колективних монографій, що були опубліковані у той час (*Академічна чесність...*, 2016; *Академічна чесність...*, 2017); стало предметом обговорення на науково-практичних конференціях, літніх школах і тренінгах (про них, зокрема, згадує засновник онлайн-ресурсу "Освітні тренди" Володимир Сацик (*In memoriam...*, 2023, с. 239–240)). Але очевидно, етична

складова університетського життя не обмежується питанням академічної доброчесності, а виходить на проблематику етичної інфраструктури². Інтуїтивно це відчувалося в освітньому просторі, хоча, здається, не ставало предметом спеціальної рефлексії.

Мета статті – висвітлити особливості запровадження етичної інфраструктури (етичного кодексу та етичної комісії) культурного простору КНУТШ і показати логіку її функціонування.

Методологія. Методологічною основою статті став ситуаційний аналіз. Дослідження ситуації запровадження й функціонування етичної інфраструктури у КНУТШ є проблемною ситуацією, що розгортається в режимі реального часу.

Основна частина. У середині 2010-х років у провідних університетах почали з'являтися кодекси етики, хоча в окремих університетах етичне нормотворення

¹ Сергій Курбатов (1971–2023), доктор філософських наук, професор, відомий фахівець філософії освіти. Попередньо він погодився написати статтю в цей тематичний випуск журналу УКС, але передчасна смерть обірвала цей його задум.

² Під етичною інфраструктурою тут розуміється система чинників, що уможливує функціонування та дієвість етики в організації, забезпечує дотримання етичних норм і цінностей діяльності організації. Можна погодитися з Тетяною Василевською, що "етична інфраструктура допомагає інституціалізувати етику університетської життєдіяльності, чітко виявити її ціннісно-нормативні складові, налагодити сприятливий для ефективної науково-освітньої діяльності моральний клімат, посилити етичну чутливість в університетському середовищі й загалом упорядкувати етичний простір університетів" (Василевська, Пітякова, 2022, с. 50). Василевська визначає етичну інфраструктуру доволі широко, зараховуючи до неї етичне лідерство, достойні умови діяльності, моральну та професійно-етичну соціалізацію, взаємодію із громадськістю, хоча й вказує, що зазвичай етичною інфраструктурою називають етичні кодекси й етичні комітети (Василевська, Пітякова, 2022, с. 51). Не заперечуючи в принципі доречність усіх перерахованих складових, уважаємо останні згадані системоутворювальними, які зумовлюють саму можливість *інституціалізації етики* в університеті. На них і буде зосереджена увага у статті.

було започатковане значно раніше¹. КНУТШ не був серед піонерів етичного нормотворення. На це було декілька причин.

У першу чергу серед причин потрібно зазначити, що розробка і запровадження етичного кодексу (далі – кодекс) – ресурсоємний і тривалий процес. І пов'язані ці чинники із причинами, якими керується організація, створюючи кодекс. Кодекс можна укласти для того, щоб він був просто в наявності, – і демонструвати його перевіряючим і гостям університету. А можна розробляти для того, щоб за його допомогою вирішувати численні проблеми морального характеру, які невідворотно виникають у колективі чи у взаємодії організації зі стейкхолдерами, громадськістю, суспільством узагалі. У цьому випадку кодекс виступає не формальним документом, а інструментом вирішення суперечок, зняття напруг і протиріч. Саме на створення такого варіанту і орієнтувався КНУТШ. Кодекс мав бути дієвим.

Як показує досвід етичного нормотворення, для того щоб бути затребуваним у життєдіяльності організації, кодекс має бути несуперечливим, ретельно продуманим, цілісним – відповідати її місії. Зазвичай є декілька шляхів створення такого кодексу. (1). Кодекс може створити адміністрація закладу з огляду на своє бачення, сподівання щодо *морального образу* університету. Шляхи поширення кодексу можуть варіюватися. Він може бути (1, а) доведений до цільової аудиторії через публікацію на сайті (чи дощі оголошень у доінтернетну добу). Більш демократичним є (1, б) прийняття такого кодексу виборними органами закладу (як-от учена рада, конференція трудового колективу тощо). (2). Адміністрація може запросити фахівця-етика чи спеціаліста HR, який створить кодекс з урахуванням специфіки навчального закладу й найкращих практик етичного нормотворення. Поширення готового документа в університеті можливе двома описаними вище шляхами (1, а і 1, б). (3). Розроблений спеціалістами документ (2) виноситься на обговорення колективу для ознайомлення та подальшого корегування, узгодження викладеного з позицією університетського загалу у формі пропозицій від структурних підрозділів. В обставинах такого нормотворення готовий документ виноситься на голосування виборним органам організації – директивно оприлюднити його неможливо через сам факт широких низових обговорень.

Київський університет у питаннях розробки етичного кодексу вибрав саме такий (3) шлях. Постійна комісія вченої ради з гуманітарних питань (далі – Постійна комісія) займалася розробкою цього документа з 2016 р. До складу Постійної комісії на той час входили представники Інституту біології, Інституту журналістики, Інституту філології, філософського факультету, а також представники студентського самоврядування, ради ветеранів, профкому, спеціалісти з філології, комунікацій, редагування, філософії, етики. Всі вони більше року працювали з базовою версією документа, запропонованою фахівцем з етики.

Тут потрібно зауважити, що другою причиною повільних темпів етичного нормотворення в Київській уні-

верситет був розголос випадків, які траплялися в київських закладах вищої освіти в той час. В одному зі столичних університетів у 2012 р. студента відрахували за порушення дисципліни та правил внутрішнього розпорядку, а він подав на університет до суду, і суд частково задовольнив позов, визнавши незаконною підставу для відрахування (Постанова..., 2020). В іншому університеті у 2015 р. студенти активно обговорювали звільнення викладачів за недотримання кодексу честі закладу (КПІ live, 2015).

Ураховуючи ці випадки, розробники кодексу в Київський університет намагалися уникнути таких небезпек і переконати студентів, що кодекс не передбачається як інструмент репресій – саме студентське самоврядування, у Київський університет завжди потужне і незалежне, уповільнювало роботу Постійної комісії, аргументуючи необхідність ретельно прописати положення Кодексу. Тому в документі етичні принципи, вимоги та їхні порушення задані не в модусі санкцій, а у світлі забезпечення процедури розгляду випадку як такого².

Це знайшло відображення в "Етичному кодексі університетської спільноти Київського національного університету імені Тараса Шевченка" (далі – Кодекс), який повною мірою відбиває неоднорідність університетської спільноти. У ній активно взаємодіють науково-педагогічні працівники, здобувачі освіти всіх рівнів (студенти, аспіранти, слухачі підготовчих відділень), адміністрація, навчально-допоміжний склад тощо. Лише назовні всі ці групи виступають як єдине ціле – університетська спільнота, – взаємозумовлюючи своє існування та сприяючи позиціонуванню у "великому суспільстві". Усередині ж самого університету цілі, завдання і функції у них різняться, що потенційно може створювати достатньо відчутну напругу.

Маючи різні професії, представники цих груп дотримуються відмінних систем цінностей при виконанні своїх функцій в університеті. Навіть у межах однієї групи можливі варіації в нормах і цінностях. Водночас вони належать до університетської спільноти і як її члени керуються цінностями, що є спільними для неї. Віднайдення об'єднувачих принципів і цінностей стає надзвичайно важливим завданням університетської спільноти. Ефективність пошуку, його результативність є базовими вимогами для успішної діяльності університету.

Об'єднувачим принципом у спільноті є добровільність визнання університету як місця взаємодії викладачів і дослідників, які мають можливості передавати знання та засоби їхнього розвитку через освіту й дослідження, запроваджувати інновації, а також здобувачів освіти, які мають право, волю і здатність збагачуватися знаннями, а також адміністрації й навчально-допоміжного персоналу, які адміністративно, технічно та функціонально уможливають цю взаємодію. Усі члени університетської спільноти визнають місію університету в едності освіти, науки і громадського служіння та спрямовують свою діяльність на розвиток університету як осередку духовності та хранителя традицій гуманістичної культури (Рогожа, 2022, с. 196–197).

Ураховуючи загальну атмосферу його створення в умовах застереження від репресивної тональності, велика увага була приділена розробниками питанню до-

¹ Приміром, Кодекси честі науково-педагогічних працівників Національного авіаційного університету та студента Національного авіаційного університету опубліковані на сайті в червні 2016 р. (Кодекс честі..., 2016), однак сама їхня поява сягає середини 2000-х років, коли за відсутності широкого представлення в мережі Інтернет ці документи були вивішені на дощі оголошень у центральному корпусі університету.

² Оскільки структура і зміст кодексу є важливим чинником університетської етики, на цьому питанні ми зупинилися докладно у спеціалізованому навчальному посібнику (Нападиста та ін., 2019). Тут варто наголосити декілька принципових положень з того тексту.

тримання Кодексу. Розділ 5 "Дотримання Кодексу членами університетської спільноти" містить підпункт 5.2 "Процедура розгляду порушень", де визначено критерії незначних і значних порушень. Якщо перший вид порушень передбачається розглядати на місцях (на кафедрах, факультетах / інститутах), то грубі порушення виносяться на розгляд комісії з етики. Там само у Розділі 5 – підрозділ 5.3 "Комісія з етики" – визначаються загальні засади її діяльності (Кодекс, 2017).

Акцентуація нерепресивного характеру Кодексу дала можливість Постійній комісії пристати на спільну редакцію документа й передати його на розгляд до Вченої ради КНУТШ. Після обговорення в цьому виборному органі проєкт Кодексу було розіслано у всі структурні підрозділи університету. На адресу Постійної комісії з місць стали надходити зауваження, пропозиції й коментарі, які ретельно розглядалися. На зауваження та пропозиції авторам були дані відповіді щодо неприйнятності пропонованих змін. На основі цих відгуків до проєкту були внесені правки, і документ було повторно подано до Вченої ради КНУТШ. Після повторних обговорень на Вченій раді його було передано на ухвалу Конференції трудового колективу КНУТШ у грудні 2017 р. (Рогожа, 2022).

Необхідно зазначити низовий (демократичний) характер створення Кодексу. А обговорення, зауваження і пропозиції зі структурних підрозділів на адресу Постійної комісії Вченої ради з гуманітарних питань є свого роду громадською експертизою етичного документа. Справді, Кодекс, прийнятий, таким чином, усім колективом, став дієвим документом, що задає цілісну систему координат у життєдіяльності КНУТШ (Рогожа, 2022).

Коли Кодекс був прийнятий, одразу постало питання про створення задекларованої в ньому етичної комісії – назріла потреба процедурно вирішувати спірні питання, які отримали нормативне підґрунтя для розгляду в університеті.

З 2018 р. у КНУТШ діє Постійна комісія Вченої ради з питань етики (далі – Комісія). Мета її діяльності полягає у вирішенні спірних питань щодо дотримання членами університетської спільноти Кодексу. Її повноваження охоплюють питання консультування стосовно дії Кодексу, застосування його положень у повсякденності університетського життя.

Голову Комісії обрано з-поміж членів Вченої ради КНУТШ за критеріями авторитетності, знання традицій і звичаїв КНУТШ, виваженості у судженнях, уміння комунікувати, стресостійкості. Члени Комісії обираються на початку кожного навчального року Вченою радою КНУТШ серед науково-педагогічних працівників, здобувачів освіти (студентів та аспірантів), адміністрації й навчально-допоміжного складу за представленнями структурних підрозділів за квотами, визначеними Кодексом і "Положенням про Постійну комісію Вченої ради з питань етики". Така частина ротация не прописана в Кодексі, але стала необхідною через зміни у професійній біографії членів Комісії – студенти випускаються з освітніх програм, аспіранти захищають дисертації та змінюють статус, викладачі й допоміжний склад змінюють посади, звільняються і т. д.

З часу створення Комісія постійно працює із запитам членів університетської спільноти, розбирає конфліктні ситуації між ними. Комісія розглядає грубі порушення етичних принципів і норм Етичного кодексу. Предметом її розгляду стають взаємовідносини студентів і викладачів, викладачів і керівництва стру-

турних підрозділів, виробничі конфлікти, академічна недоброчесність тощо.

Комісія проводить засідання, вивчає матеріали, які надходять на її адресу, заслуховує сторони, голосує та приймає рішення, які потім доводяться керівництву університету.

Комісія працює зі справами/скаргами, які пройшли попереднє обговорення на першому етапі – рівня кафедр, факультетів/інститутів. Якщо на першому етапі питання не вдалося вирішити, воно подається на розгляд Комісії за поданням Ректора, Голови Вченої ради, проректорів. І за результатами роботи Комісії рішення виносяться не за принципом *винен – не винен*, а в модусі відповідності розглядуваної поведінки нормам Кодексу. Рішення Комісія надає інстанції, яка надіслала справу на розгляд. І вже надалі за необхідності керівництво університету виносить рішення, опираючись на законодавство і беручи до уваги етичний бік справи. Зауважимо, що самозвернення Комісія не розглядає через обмеженість своїх ресурсів і спроможностей.

Через збіг обставин у Комісії на початку її роботи не було жодного юриста. Але надалі це відіграло позитивну роль, оскільки не пустило розгляд проблем в юридичну площину, а дало можливість сконцентрувати увагу на етично орієнтованій роботі. У Комісії справи розглядаються не з юридичної позиції (для цього є інші інстанції), а з позиції цінностей, які потенційно й актуально поєднують усіх членів університетської спільноти і яких усі ми погоджуємося дотримуватись, перебуваючи у стінах КНУТШ.

Робота Комісії за Кодексом засвідчує потребу переглянути деякі формулювання, уточнити їх для організації більш ефективної роботи, осучаснити положення відповідно до тих запитів, які формулює університетська спільнота, та з урахуванням викликів, які переживає наша держава. І на сьогодні Комісія розробляє пропозиції щодо змін.

Скарги, з якими працює Комісія, засвідчують демократичні засади діяльності КНУТШ. Можливості скаржитися на недотримання/нехтування норм Кодексу, розраховувати на неупереджений, справедливий розгляд справи й отримувати чесні, безпристрасні, часом не дуже зручні відповіді, свідчать про це. Кодекс став дієвим інструментом вирішення виробничих конфліктів, залагодження суперечок. За великим рахунком таке вирішення конфліктів у КНУТШ дає можливість чути одне одного, взаємозбагачуватися цінностями одне одного. І через збереження та примноження традицій університету працювати в ім'я процвітання українського суспільства.

Висновок

У культурному просторі КНУТШ було розроблено й запроваджено етичну інфраструктуру, покликану дати конкретні ціннісні відповіді на сучасні суспільні запити. Її створення стало природним процесом. Воно назріло і було затребувано університетською спільнотою. Ретельність, ґрунтовність, з якими був підготовлений Кодекс і пройшли процедури його обговорення та прийняття, здійснювалася підготовка роботи Комісії з етики, засвідчили виваженість цих кроків і моральну зрілість університетської спільноти дотримуватись положень Кодексу, сигналізувати про порушення його норм і принципів та шукати правди в Комісії. Кодекс виявився дієвим. Він не залишився лише зведенням принципів і норм на папері. За ним уже шість років звіряється ціннісна складова діяльності університетської спільноти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- In memoriam. Serhii Kurbatov – талановита, світла і тепла людина. Про Сергія Курбатова згадують Василь Кремень, Li Bennich Björkeman, Марія Рогожа, Леся Червона, Михайло Бойченко. (2023). *Філософія освіти. Philosophy of Education*, 1 (29), с. 334–345.
- Академічна чесність: проблеми дотримання та пріоритетне поширення серед молодих учених. (2017). Н. Г. Сорокіної, А. Є. Артюхова, О. І. Дегтярьової (ред.). ДРІДУ НАДУ.
- Академічна чесність як основа сталого розвитку університету. (2016). Т. В. Фініков, А. Є. Артюхов (ред.). Таксон.
- Василевська, Т. Е., Пітякова, Т. С. (2022). Етична інфраструктура університету: сутність і проблеми функціонування. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні*. 2022, 26–27 берез. (с. 50–54). КНУКІМ.
- Про вищу освіту. (2014). Закон України від 28.05.2023. №1556-VII. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>
- Про освіту. (2017). Закон України від 02.07.2023. №2145-VIII. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>
- Етичний кодекс університетської спільноти. (2017). Ухвалений на Конференції трудового колективу Київського національного університету імені Тараса Шевченка. (Протокол № 2 від 27.12.2017). <https://knu.ua/pdfs/official/ethical-code/Ethical-code-of-the-university-community.pdf>
- Кодекс честі науково-педагогічного працівника і студента НАУ. (2016). <https://nau.edu.ua/ua/menu/navchannya/kodeks-chesti-naukovo-pedagogichnogo-pratsivnika-i-studenta-nau/>
- КПІ live. (2015). <https://t.me/s/kpilive?q=%23%D0%9A%D0%9F%D0%981984>
- Нападиста, В. Г., Шинкаренко, О. В., Рогожа, М. М. (2019). *Професійна та корпоративна етика*. ВПЦ "Київський університет".
- Постанова № 761/29439/17 від 09.09.2020 про визнання нормативно-правового акту незаконним та його скасування в частині. (2020). *ipLex-online*. <http://iplex.com.ua/doc.php?regnum=91554844&red=1000035a6600b56ec044b1b5da8b8302ea93df&d=5>
- Рогожа, М. М. (2022). Академічна доброчесність: відображення в етичному кодексі університетської спільноти КНУТШ. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні*. (2022, 26–27 берез.). С. 283–286. КНУКІМ.

REFERENCES

- In memoriam. Serhii Kurbatov is a talented, bright and warm person. Editorial. (2023). *Philosophy of Education*, 1 (29), с. 334–345 (in Ukrainian).
- Academic Integrity: Problems of Following and Priority Dissemination among Young Researchers*. (2017). N. G. Sorokina, A. Je. Artuhov, O. I. Degtyar'ova (eds.). DRIDY NADY (in Ukrainian).
- Academic Integrity as the Base of the University Sustainable Development*. (2016). T. V. Finikov, A. Ye. Artjuhov (eds.). Takson (in Ukrainian).
- Vasylevska, T. E., Pityakova, T. S. (2022). University Ethical Infrastructure: Functioning Nature and Problems. *Transformational Processes of Social Culture in Ukraine: Proceedings of Ukrainian Academic-Practical Conference*. 2022, march 26–27. (p. 50–54). KNUKIM (in Ukrainian).
- On the Higher Education*. (2014). (Law of Ukraine, edition 28.05.2023, № 1556-VII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (In Ukrainian).
- On Education*. (2017). (Law of Ukraine, edition 02.07.2023, № 2145-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (in Ukrainian).
- Ethical Code of the University Community*. (2017). Accepted at the Conference of the University Body Conference, Proceedings № 2, 27.10.2017. <https://knu.ua/pdfs/official/ethical-code/Ethical-code-of-the-university-community.pdf> (In Ukrainian).
- Code of Honor of an Academic and Pedagogical Employee and a Student of NAU*. (2016). <https://nau.edu.ua/ua/menu/navchannya/kodeks-chesti-naukovo-pedagogichnogo-pratsivnika-i-studenta-nau/> (In Ukrainian).
- КПІ live. (2015). <https://t.me/s/kpilive?q=%23%D0%9A%D0%9F%D0%981984> (in Ukrainian).
- Napadysta, V.G., Shynkarenko, O.V., Rohozha, M.M. (2019). *Professional and Corporate Ethics*. VPC "Kyivskiy universytet" (in Ukrainian).
- Resolution № 761/29439/17, 09.09.2020, on recognition of normative legislative act and its cancel in part. (2020). *ipLex-online*. <http://iplex.com.ua/doc.php?regnum=91554844&red=1000035a6600b56ec044b1b5da8b8302ea93df&d=5> (in Ukrainian).
- Rohozha, M. M. (2022). Academic Integrity: Display in the Taras Shevchenko National University Community Ethical Code. *Transformational Processes of Social Culture in Ukraine: Proceedings of Ukrainian Academic-Practical Conference* (2022, March 26–27). pp. 283–286. KNUKIM (in Ukrainian).

Отримано редакцією журналу / Received: 15.09.23
Прорецензовано / Revised: 13.10.23
Схвалено до друку / Accepted: 16.10.23

Mariya ROHOZHA, DSc (Philosophy), Prof.
ORCID ID: 0000-0002-1469-861X
e-mail: rogozha@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

ETHICAL INFRASTRUCTURE OF TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV CULTURAL SPACE: CHALLENGES OF IMPLEMENTATION AND FUNCTIONING

The article deals with the ethical infrastructure of Taras Shevchenko Kyiv National University cultural space, the peculiarities of its implementation and its functioning due to the challenges facing higher education in Ukraine today. The relevance of studying the ethical provision of university life is driven by the inevitable value transformations that the university as a cultural institution is experiencing today. By the method of case study, the implementation and functioning of the ethical infrastructure at Taras Shevchenko National University of Kyiv is analyzed in the article as a real-time problematic situation. It is shown that the implementation of ethical infrastructure was demanded by the university community and has become a natural process. The thoughtfulness of this process was testified by the thoroughness of preparing the University community code of ethics, carrying out the procedures for its discussion and adoption, and preparing the work of the Standing Commission of the Academic Council on Ethics. It also testified to the moral maturity of the university community to comply with the provisions of the code of ethics, to signal violations of its norms and principles, and to seek the truth in the ethical commission. It is about the grassroots (democratic) way of the creation of the code of ethics. And the discussion, comments and proposals from the structural subdivisions are a kind of public examination of the ethical document. The code of ethics, thus adopted by the university community, has become an effective document that sets a coherent system of coordinates in the life of the university. The purpose of the ethical commission is to resolve controversial issues regarding compliance by members of the university community with the code of ethics. Its powers include advising on the usage of the code of ethics and applying its provisions in everyday university life.

Keywords: Taras Shevchenko Kyiv National University, code of ethics, ethical commission, ethical infrastructure, cultural space.

УДК 378:172:7.091
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).04](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).04)

Маргарита КОРОБКО, канд. філос. наук
ORCID ID: 0000-0003-4147-6286
e-mail: margarytakorobko@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

УНІВЕРСИТЕТ ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ДИСКУСІЙ НА ТЕМУ ЕТИЧНОГО АСПЕКТУ ТВОРЧОСТІ НАУКОВЦІВ

Творчість для науковців має велике значення, але, на жаль, це рідко є темою для обговорення в межах професійної етики вчених, інженерів, фізиків та інших діячів науки й техніки. Адже часто творчість вважається прерогативою лише митців, і в цьому аспекті її моральний бік практично не обговорюється. Мета цієї статті – показати, наскільки моральний аспект творчості є важливим і що саме в університеті викладаються дисципліни, які допомагають це зрозуміти. При написанні статті були використані загальнонаукові методи: аналітичний, компаративний, узагальнення. Як представники громадськості ми схильні думати про науку і технології з позиції їх усепроникаючого повсюдного практичного впливу, який можна відслідкувати в наукових досягненнях: електрифікація, автомобілі, літаки, водопостачання, комп'ютери тощо. Оцінюючи суспільний вплив науки і техніки, ми, однак, не можемо нехтувати моральною важливістю самого наукового пізнання й особистими зобов'язаннями науковців, інженерів та інших науково орієнтованих фахівців. Особисті зобов'язання та ідеали містять гуманітарні, екологічні, релігійні, політичні, естетичні й сімейні площини. До них також належать добровільні зобов'язання дотримуватися професійних стандартів, особливо коли ці зобов'язання пов'язані із ширшою ціннісною перспективою людини. Університет сприяє розвитку наукової творчості у студентів, але завдяки розгляду етичних аспектів своєї професійної діяльності на курсах з професійної та корпоративної етики студенти мають можливість зрозуміти моральні проблеми фахівців у своїй галузі й отримати можливі варіанти рішень. Отже, університет служить першою платформою для дискусій на тему етичного аспекту творчості науковців, чим збагачує своїх здобувачів і допомагає їм у їхній подальшій діяльності.

Ключові слова: творчість, креативність, професійна етика, етика науки, наукова творчість.

Вступ

Університет, якщо дуже спрощувати, це сукупність людей, одні з яких навчають, а інші навчаються у перших. Звичайно, є адміністративний корпус в університеті. Але їхня головна мета – забезпечення якісного навчального процесу, що повертає нас до спрощеної формули сукупності людей, які вчать і що навчаються. Університет – майданчик, платформа, де студенти набувають неспеціальні, так звані *soft skills* та спеціальні навички (*hard skills*), якості для своєї подальшої професійної діяльності тощо. Креативність, творчі здібності є однією з найрозповсюдженіших неспеціальних вимог, які ставлять своїм кандидатам на вільні вакансії майже всі сучасні компанії. Тож творчість є одним із аспектів етики науковців, які в університеті обговорюються на деяких спеціальних курсах (напр., "Професійна та корпоративна етика") і які розвиваються на заняттях із профільних дисциплін кожного окремого факультету.

Огляд літератури. Як в Україні, так і за її межами проблемі творчості приділяється багато уваги протягом дуже довгого часу. Наприклад, історичне походження поняття творчості досліджував В. Татаркевич, а етичний аспект творчої діяльності науковців – М. Мартін. Але, на жаль, на відміну від психологічного й естетичного, етичний аспект творчості не є широкодосліджуваним явищем, що й актуалізує цю тематику.

Метою статті є показати, наскільки моральний аспект творчості є важливим і що саме в університеті викладаються дисципліни, які допомагають це зрозуміти.

Методологія. При написанні статті були використані загальнонаукові методи: аналітичний, компаративний, узагальнення.

Результати

Творчість для науковців має велике значення, але, на жаль, це рідко є темою для обговорення в рамках професійної етики вчених, інженерів, фізиків та інших діячів науки та техніки. Адже часто творчість вважається прерогативою лише митців, і в цьому аспекті моральний бік творчості практично не обговорюється. Але творчі здібності можуть використовуватися для створення чогось доброго чи поганого. Наукові професії сприяють добробуту людей, покращують навколишнє середовище, збагачують наукову картину світу, змінюють людський світогляд і, таким чином, збільшують значення роботи вчених для суспільства. У той же час творчість науковців може завдати шкоди в усіх цих сферах. Як, наприклад, створення ядерної бомби, з одного боку, є великим науковим і технічним відкриттям, але, з іншого боку, це величезна трагедія для людства, яка спричинила тисячі смертей, і є постійною загрозою життю мільйонів, а може, і мільярдів життів сьогодні. Отже, творчість заслуговує на вивчення як частина професійної та корпоративної етики, зокрема етики науковців.

Наукова творчість – часто творчість, яка має моральне забарвлення. Вона сприяє появі нових цінних продуктів, які задовольняють основні потреби людини в їжі, енергії, медицині тощо. Це сприяє розумінню нашого місця в Усесвіті, а також захисту тварин і навколишнього середовища. Наукова творчість надає сенсу роботі вченого, збагачує її. У той же час технології, які виникають завдяки творчості вчених, часто породжують нові моральні виклики – вже згадувана ядерна зброя, глобальне потепління, конфіденційність даних на електронних носіях, клонування людини, дослідження стовбурових клітин тощо. Іноді задля реалізації свого творчого потенціалу вчені, а іноді й цілі наукові установи вдаються до порушення законів. Із усіх цих причин творчість заслуговує на те, щоб бути частиною вивчення етики в університеті.

По-перше, потрібно розібратися з термінологією. Поняття "творчість", за визначенням "Філософського енциклопедичного словника", це – "продуктивна діяльність за мірками свободи та оновлення, коли зовнішня детермінація людської активності змінюється внутрішньою самовизначеністю. Елементи творчості притаманні людській діяльності взагалі, але як окремий різновид діяльності творчість характеризується продукуванням нових результатів" (Філософський словник, 2002, с. 630). Простими словами, творчість визначається як

створення чогось нового, не має значення, чого саме: нове вирішення проблеми, новий метод, новий винахід або новий артоб'єкт. Також творчість може визначатися як стан або здібність бути творчим, здатність виходити за межі традиційних ідей, правил, шаблонів, відносин і створювати раніше невідомі ідеї, форми, методи, інтерпретації тощо. Творчість визначають через поняття оригінальності, прогресивності, уяви. Також під творчістю розуміють процес, за допомогою якого людина використовує творчі здібності.

В. Татаркевич у своїй роботі "Історія шести понять", аналізуючи поняття "творчість", говорить про те, що саме про творчість в європейській культурній традиції ми почали говорити лише в XIX ст., і більшою мірою саме про художню творчість. І лише в XX ст. творчість розширила свої межі в галузь інженерії та науки. Аналізуючи це поняття та його історію, філософ робить висновок: "Творчість – поняття не бездоганне. Саме слово "творчість" багатозначне, оскільки з часом воно змінювало своє значення; а значення кінцеве, актуальне нині (вдаючись до картезіанського розрізнення) щонайясніше, але вочевидь нечітке. Незважаючи на це, немає підстав зрікатися поняття творчості: воно не робоче поняття, зате корисне гасло. Можна сказати, що це не наукове поняття, а філософське. Порівнюючи мистецтво з військом, зауважмо, що воно нагадує не шаблю чи карабін, а прапор. Прапори також потрібні – звичайно на урочистостях, але інколи і в битвах" (Татаркевич, 2001, с. 249). Можна не погоджуватися з В. Татаркевичем, але він також аналізує поняття "відтворництво", тобто "наслідування", і говорить, що більшість творчих людей і філософів до XIX сторіччя говорять саме про "відтворництво", а не про "творчість". І, можливо, сьогодні було б краще говорити все ж про наслідування, тоді було б менше закидів про плагіат, або недоброчесність у творчості. Бо складно шукати стовідсотковий творчий продукт у майже всіх сферах життя. Але з XIX ст. ми все ж таки говоримо про стовідсоткову творчість з деяким великим відсотком оригінальності. І саме В. Татаркевич стверджує, що сьогодні існує наукова, технічна й художня творчість (опускаючи кількісні показники в типології творчості, такі як індивідуальна, колективна та співтворчість).

Наукова творчість є обов'язковим видом творчості, якому сприяють в університеті. Адже наукова творчість – це здатність проводити наукові експерименти, знаходити й вирішувати творчі наукові проблеми та вести наукову діяльність, відшукуючи нові, цінні знання, будуючи наукові теорії, знаходячи нові, донині невідомі зв'язки. Університет є майданчиком, який сприяє розвитку творчого потенціалу студентів. Адже не тільки наукова діяльність, яка є науковою (написання тез конференцій, наукових статей, кваліфікаційних робіт тощо) та/або технічною (на природничих факультетах студенти мають можливість робити відкриття та створювати нові інженерні рішення, винаходити нові прилади тощо) творчістю, супроводжує студентів протягом навчання, але і художня творчість присутня в житті здобувачів освіти, які можуть себе реалізовувати в різних гуртках, створенні виставок, участі в концертах тощо. Але, у першу чергу, випускники університету готуються бути науковцями.

Осмислена робота, як і осмислене життя, – це морально гідна робота, яка виконується в морально гідній організації. І задля отримання такої роботи потрібні мати творче мислення, яке вказує на здатність ге-

нерувати численні альтернативи або рішення. В університеті розроблена велика кількість програм, спрямованих на розвиток конвергентного, критичного, асоціативного мислення.

Наука робить життя кращим, якщо вона допомагає іншим, полегшує страждання, позбавляє від важкої, небезпечної або виснажливої праці, дозволяє комусь стати здоровішим і щасливішим, естетично чи інтелектуально збагачує людей і покращує середовище, в якому ми живемо.

Творчість у науці має багато форм. Вона містить відкриття важливих істин, створення зрозумілих пояснень, конструювання корисних технологій, викладання науки в інноваційний спосіб і демонстрацію лідерства в дослідженнях і розробках. Розуміння науки може бути як у широкому сенсі, включаючи природничі й соціальні науки, технології (як обладнання, так і ноу-хау), наукові та технологічні організації, а також професії, пов'язані з наукою, такі як інженерія, медицина та інші. Але є і вужче розуміння, де розрізняється "чиста наука", що спрямована на розуміння, і "прикладна наука", спрямована на технології. Однак на сьогодні вони тісно переплетені, та, безумовно, думаючи про творчість, ми маємо враховувати їхні зв'язки. Результати фундаментальної науки становлять "науковий капітал", який може бути використаний у майбутньому для стимулювання технологічного розвитку (Bush, 1990, р. 19). А технологічні цілі уможливають масове фінансування, необхідне для широкомасштабних наукових досліджень, на додачу до іноді надихаючих досягнень у розумінні світу.

Як представники громадськості ми схильні думати про науку і технології з позиції їх всепроникаючого повсюдного практичного впливу, який можна відслідкувати, зазирнувши, наприклад, у список важливих інженерних досягнень Національної інженерної академії США за XX ст.: електрифікація, автомобілі, літаки, водопостачання й розподіл води, електроніка, радіо і телебачення, механізація сільського господарства, комп'ютери, телефони, кондиціонери та холодильники, автомагістралі, космічні кораблі, інтернет, технології візуалізації, нафтохімічні технології, лазерна й волоконна оптика, ядерні технології та високоефективні матеріали (Martin, Schinzinger, 2005, р. 7). Оцінюючи суспільний вплив науки і техніки, ми, однак, не можемо нехтувати моральною важливістю самого наукового пізнання й особистими зобов'язаннями науковців, інженерів та інших науково орієнтованих фахівців.

Як уже зазначалось, творчість рідко включають у дослідження професійної етики в науці. Одна з причин пов'язана зі стереотипами про творчість як анархічну свободу або таємничий і невизначений процес, який не можна вкласти в рамки професіоналізму (згадаємо вищезазначену тезу В. Татаркевича про філософське, а не наукове розуміння творчості). Але багато психологів та М. Мартін зокрема розглядають творчість з погляду цілеспрямованих зусиль, що ведуть до створення нових і цінних продуктів, і цим розвінчують ці стереотипи (Martin, 2007, pp. 9–24). Інша причина полягає в тому, що творчість вважається рисою, яка не має особливого зв'язку з мораллю та етикою. М. Мартін розуміє інтелектуальні здібності, що сприяють творчості, як моральні чесноти (Martin, 2007, pp. 25–38). І з цього він робить висновок, що творчість є предметом етики.

Ще одне джерело нехтування творчими та іншими особистими зобов'язаннями – стереотипи професійної

етики. Професіоналізм асоціюється з відмовою від особистих цінностей заради збереження професійної об'єктивності. Звичайно, професійна дистанція вимагає суворого контролю над упередженнями, які можуть підірвати об'єктивність. Проте пристрасть до об'єктивності та відповідна відданість професійним стандартам самі по собі є особистими зобов'язаннями, які мають величезне значення в науці та техніці. Більше того, особисті зобов'язання кардинально формують кар'єру і сприяють професіоналізму через вибір кар'єри, вибір роботи, вибір проєктів і самого прагнення бути творчим (Martin, 2007, p. 6).

Інший стереотип професійної етики зводить її до обов'язків, викладених у професійних етичних кодексах. Згідно з цією позицією, професійна етика повністю складається з консенсусу професії щодо моральних вимог, обов'язкових для її представників, а також з вивчення об'єкту цих вимог і етичних дилем, що виникають, коли вони суперечать одна одній (Meaningful Work, 2000). Ці кодифіковані вимоги мають велике значення для забезпечення єдиних стандартів відповідальності у професії. Тим не менш виняткова увага до них затьмарює моральне значення творчості, яка за своєю природою не може бути обов'язком, покладеним на кожного. Загалом, акцент на кодифікованих обов'язках у роздумах про професійну етику нехтує характером, чеснотами, ідеалами та особистими зобов'язаннями (Martin, 2007, p. 6).

Особисті зобов'язання та ідеали містять гуманітарні, екологічні, релігійні, політичні, естетичні та сімейні аспекти. До них також належать добровільні зобов'язання дотримуватися професійних стандартів, особливо коли ці зобов'язання пов'язані з ширшою ціннісною перспективою людини. Як зазначає Бернард Вільямс, особисті зобов'язання входять до "набору бажань, занепокоєнь або [...] проєктів, які допомагають сформувати характер" (Williams, 1981, p. 5). Ці зобов'язання та ідеали, що їх супроводжують, мотивують, спрямовують і надають сенсу роботі науковців та інших професіоналів, а також сприяють створенню суспільних благ для ширшої спільноти.

Особистий сенс означає як зрозумілість (надання сенсу), так і цінність. Ці дві конотації пов'язані між собою, оскільки ми надаємо сенс нашому життю з позиції цінностей, якими ми живемо. Отже, сенс безпосередньо пов'язаний з мотивацією і зобов'язаннями, з тим, що нам глибоко не байдуже, що підтримує наш інтерес і енергію, формує нашу ідентичність і викликає гордість або сором. Зрештою, ці зобов'язання і сенс пов'язані з хорошим життям, життям, яке є морально бажаним і приносить особисте задоволення, як у науці, так і в інших сферах.

Дискусія і висновки

Отже, підсумовуючи все вищесказане, можна стверджувати, що етичний аспект творчої діяльності є надважливою проблемою, яку потрібно обговорювати й вивчати. А університет як інституція, як спільнота, в якій навчаються і навчають, є прекрасним майданчиком для обговорення творчих проблем та реальних кейсів професійної діяльності. Саме в університеті здобувачі освіти мають можливість вивчати проблеми з різних боків і всотувати досвід минулих поколінь, вони можуть бачити палітру проблем та рішень, і не тільки через вивчен-

ня різних етичних кодексів, але і при розгляді реальних професійних ситуацій. Університет сприяє розвитку наукової творчості у студентів, але завдяки розгляду етичних аспектів своєї професійної діяльності на курсах з професійної та корпоративної етики студенти мають можливість зрозуміти моральні проблеми фахівців у своїй галузі й отримати варіанти рішень цих проблем. Студентів на цих курсах заохочують вчитися, досліджуючи реальні проблеми, збираючи дані та докази, проводячи наукові міркування з різними змінними, формулюючи й обґрунтовуючи гіпотези, щоб дійти деяких наукових та практичних висновків. Крім того, студентів залучають до спільної роботи над дослідженнями й розв'язанням проблем, щоб розвивати навички співпраці та комунікації, що є важливою частиною справжньої наукової практики, при цьому розвивається окремий підвид творчості, який називається співтворчість. Ці навички мають вирішальне значення для розробки наукових рішень реальних проблем або автентичних завдань, які, однак, є недостатніми для генерування різноманітних ідей або рішень. Отже, університет служить першою платформою для дискусій на тему етичного аспекту творчості науковців, чим збагачує своїх здобувачів і допомагає їм у їхній подальшій діяльності. Але на сьогодні постала ще одна проблема у творчому процесі студентів та науковців: проблема використання штучного інтелекту у виконанні творчих завдань. Технологічний прогрес відкрив нові можливості для підтримки творчості та генерування ідей. Але чи дійсно це творчий процес? На це може дати відповідь лише майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Tatarkevich, V. (2001). *Історія шести понять*. Юніверс.
Філософський енциклопедичний словник. (2002). НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди. Абрис.
 Bush, V. (1990). *Science – The Endless Frontier*. D.C.: NSF, 40th anniversary ed.
 Ciulla, J. B. (2000). *The Working Life: The Promise and Betrayal of Modern Work*. Times Books.
 Martin, M. W. (2007). *Creativity: ethics and excellence in science*. LEXINGTON BOOKS.
 Martin, M. W., Schinzinger, R. (2005) *Ethics in Engineering*, 4th ed. McGraw-Hill.
Meaningful Work: Rethinking Professional Ethics. (2000). Oxford University Press.
 Moriarty, G. (1995). Ethics, *Ethos* and the Professions: Some Lessons from Engineering. *Professional Ethics*, 4.
 Williams, B. (1981). *Moral Luck*. Cambridge University Press.

REFERENCES

- Tatarkevych, V. (2001). *History of six terms*. Univer [in Ukrainian].
Philosophical encyclopedic dictionary. (2002). NAS of Ukraine, H. Skovoroda Institute of Philosophy Abrys (in Ukrainian).
 Bush, V. (1990). *Science –The Endless Frontier*. D.C., NSF, 40th anniversary ed.
 Ciulla, J. B. (2000). *The Working Life: The Promise and Betrayal of Modern Work*. Times Books.
 Martin, M. W. (2007). *Creativity: ethics and excellence in science*. LEXINGTON BOOKS.
 Martin, M. W., Schinzinger R. (2005). *Ethics in Engineering*, 4th ed. McGraw-Hill.
Meaningful Work: Rethinking Professional Ethics. (2000). Oxford University Press.
 Moriarty, G. (1995). Ethics, *Ethos* and the Professions: Some Lessons from Engineering. *Professional Ethics*, 4.
 Williams, B. (1981). *Moral Luck*. Cambridge University Press.

Отримано редакцією журналу / Received: 14.11.23
 Прорецензовано / Revised: 23.11.23
 Схвалено до друку / Accepted: 24.11.23

Margaryta KOROBKO, PhD (Philosophy)
ORCID ID: 0000-0003-4147-6286
e-mail: margarytakorobko@gmail.com
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE UNIVERSITY AS A PLATFORM FOR DISCUSSIONS ON THE ETHICAL ASPECT OF RESEARCHERS' CREATIVITY

Creativity is very important for scientists, but, unfortunately, it rarely becomes a topic for discussion within the field of professional ethics of scientists, engineers, physicists, and other figures in science and technology. After all, creativity is often considered a prerogative of artists only, and in this aspect, the moral side of creativity is practically not discussed. The purpose of the article is to show the importance of the moral aspect of creativity and the role of the university in understanding this. General scientific methods were used in the article: analytical, comparative, and generalization. Common from a public perspective is to think about science and technology in terms of the pervasive and ubiquitous practical impact of scientific achievements: electrification, cars, airplanes, water supply, computers, etc. However, to assess the societal impact of science and technology we cannot neglect the moral importance of scientific knowledge itself and the personal commitments of scientists, engineers, and other science-oriented professionals. Personal commitments and ideals include humanitarian, environmental, religious, political, aesthetic, and family obligations. They also include voluntary commitments to adhere the professional standards, especially when these commitments are related to a person's broader value perspective. The university promotes not only the development of scientific creativity among students but also an opportunity to understand the moral problems of their professional activities and obtain possible solutions to these problems in professional and corporate ethics courses. Thus, the university helps students in their future activities as the first platform for discussions on the ethical aspect of researchers' work.

Keywords: creativity, creative skills, professional ethics, ethics of science, scientific creativity.

УДК 378.18
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).05](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).05)

Анастасія ТОРМАХОВА, канд. філос. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0001-7178-850X
e-mail: anastasiia_tormakhova@knu.uu

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

СТУДЕНТСЬКІ ІНІЦІАТИВИ ЯК КОМПОНЕНТ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Університет як освітній центр мав важливе культурне значення в європейських містах ще з часів Середньовіччя. Ці інституції були не просто центрами знань, вони також відігравали вирішальну роль у залученні ресурсів, як інтелектуальних, так і економічних, до міста. У статті окреслюються типи студентських ініціатив, які реалізуються в університетському просторі. Наголошується на тому, що заклади вищої освіти є осередками, в яких відбувається взаємодія різних учасників: здобувачів, викладачів, адміністрації, що може мати неформальний характер. Сучасний університет є простором, в якому студентські ініціативи виступають засобом інтеграції здобувачів освіти в неформальній атмосфері. Вони не лише є невід'ємною частиною життя кампусу, а й сприяють розвитку креативності, лідерства та громадської активності. Мета дослідження – проаналізувати роль і значення студентських ініціатив як компонента університетської культури. Результати. Участь у різноманітних об'єднаннях дає студентам можливість спілкуватися з людьми, які мають схожі інтереси та захоплення. Імплементація в університетську культуру допомагає подолати розрив між студентами з різних факультетів чи відділень, сприяючи комунікації й потенційній співпраці. Будь-який проєкт може довести його учасникам, що суспільні зміни досяжні та їх може ініціювати будь-хто, навіть першокурсник. Головне – мати чітке уявлення про цілі свого проєкту, розуміти вимоги до його виконання та заручитися необхідною підтримкою однокурсників, викладачів і керівництва університету. Виявлено, що наслідком студентських ініціатив є участь у різних творчих об'єднаннях – клубах, оркестрах, хоровах чи танцювальних колективах. Також можливі наукові, спортивні об'єднання. Нерідко є практика організації різноманітних волонтерських проєктів, що спрямовані на забезпечення нагальних потреб соціуму. Широкий спектр ініціатив, які можуть організувати здобувачі освіти, стосується екологічних, політичних питань, упровадження інклюзії чи створення економічних хакатонів. Упродовж останніх років поширились також практики формування студентських ініціатив, які були б спрямовані на покращення якості вищої освіти. Власне студентські ініціативи виступають джерелом трансформації університетської культури, збагачення досвіду комунікації учасників освітнього процесу та шляхом перетворення соціуму.

Ключові слова: університет, студентські ініціативи, культура, комунікація, взаємодія, проєкти.

Вступ

Зклади вищої освіти наразі є унікальними інституціями, що виступають осередками комунікативних процесів, обміну досвідом, знаннями тощо. Нерідко увагу приділяють історичним аспектам функціонування університетів, компонентам, що стосуються формальної освіти, висвітленню проблемних питань, які наявні у процесі підготовки фахівців. Проте університет є також особливим простором, в якому здійснюється неформальне спілкування здобувачів освіти з викладачами, співробітниками, що не стосується безпосередньо навчального процесу. Його роль у функціонуванні університету як унікального культурного інституту, де наявна взаємодія представників різних рівнів підпорядкування, потребує дослідження. У цьому ключі доречно звернутись до висвітлення ролі студентських ініціатив, що організовуються задля учасників університетської спільноти. Вони виступають інструментом впливу на культурне середовище освітнього закладу.

Огляд літератури. Практики волонтерства та їхній політичний характер досліджує Н. Еліасоф у своїй роботі "Політика волонтерства" (2013). Реакцією на цю монографію є публікація Р. Халузи-Ділей (Haluzi-DeLay, 2014). Н. Неплес (Naples, 2020) у праці "Зміни поля жіночих та гендерних студій" розглядає вплив студентських ініціатив на формування нових дисциплін і напрямку розвідок у межах культурологічного та соціального дискурсу. С. Ахмед (2012) аналізує розвиток студентських ініціатив у контексті феміністичного руху. Х. Зінн у праці "Ти не можеш бути нейтральним у потязі, що рухається" (Zinn, 1994) розкриває специфіку власного викладацького досвіду та наголошує на потребах змін, які відбуваються лише за наявності тих, хто їх прагне.

Мета дослідження – проаналізувати роль і значення студентських ініціатив як компонента університетської культури.

Методологія. У статті використовується фактологічний метод задля окреслення практик упровадження студентських ініціатив, які реалізуються в різних ЗВО. Аналітичний метод застосовується з метою висвітлення вектора розвідок закордонних авторів, які подають у своїх публікаціях особливості розвитку студентських ініціатив та їхнього зв'язку з іншими сферами соціокультурного простору.

Результати

Університет є освітнім центром, який починаючи з доби Середньовіччя мав важливе культуротворче значення в містах Європи. Саме навчальні заклади поставали не тільки осередками знань, а й джерелом привернення капіталу, у тому числі людського, до міста. Університети ставали місцем, до якого приїжджали науковці та студенти з різних регіонів, де сприяло створенню космополітичної атмосфери, де були представлені вихідці з різних верств суспільства, країн тощо. Цей культурний обмін збагачував інтелектуальне середовище міста, сприяючи обміну знаннями, ідеями та інноваціями.

Наявність навчального закладу стимулювала місцеву економіку, створюючи попит на товари і послуги (житло, книги, навчальні матеріали). Ще за часів Середньовіччя функціонування університету потребувало як будівель для навчання, так і інших об'єктів, які були невід'ємною частиною життя університетської спільноти. Це й бібліотеки, студентські гуртожитки, адміністративні будівлі. Університети об'єднували людей різного походження, проте в процесі навчання між ними відбувалась взаємодія та виникала соціальна згуртованість.

Зі зростанням кількості університетів, яке можна спостерігати у XX–XXI ст., відбувається процес поступового нівелювання того статусу, що вони мали у Середньовіччі. Хоча такі основні функції ЗВО, як освіта й поширення знань, залишаються незмінними, проте масштаби та вплив університетів трансформувалися відповідно до суспільних запитів і сучасних парадигм. Уні-

верситети сьогодні поєднують представників більш широкого спектра осіб, відмінних за гендером, соціально-економічним та етнічним показниками. Відтепер університети пропонують великий вибір дисциплін, освітніх програм, випускники яких потрібні на ринку праці пост-модерного суспільства. До того ж сучасні ЗВО, як вітчизняні, так і закордонні, поєднані різними дослідженнями та програмами обміну студентами й міжнародного співробітництва, що сприяє формуванню глобального інтелектуального масиву. Хоча університети все ще допомагають створенню суспільних цінностей, їхня роль диверсифікувалася. Вони служать рушіями економічного розвитку, випускаючи кваліфікованих фахівців для різних галузей і сприяючи культурному збагаченню. Проте розкриття цих базових функцій, які предствлені в сучасному університетському просторі, не спроможне схарактеризувати всю повноту значення освітніх закладів. Значну роль відіграють різні студентські ініціативи, які виступають засобом інтеграції здобувачів освіти в неформальній атмосфері. Вони не лише є невід'ємною частиною життя кампусу, а й сприяють розвитку креативності, лідерства та громадської активності.

Серед різних студентських ініціатив можна згадати об'єднання різного формату: організації, клуби, братства тощо. Їхній спектр містить вкрай широкий перелік творчих, спортивних і наукових колективів. Є й такі, що спрямовані на розвиток мистецьких здібностей: театральні студії, оркестри, хори, танцювальні гуртки, літературні клуби, команди КВК; спортивних умінь: команди, клуби тощо; ораторських навичок: дебати, політологічні, філософські чи культурологічні клуби. Їх функціонування в університетському просторі може бути доволі довготривалим, а може й реалізовуватись упродовж утілення певного короткого проекту.

Участь у різних об'єднаннях надає студентам можливість спілкуватися з однодумцями, які розділяють їхні захоплення. Фактор інтегрування в загальноуніверситетську культуру, де нерідко нівелюється розмежованість, що наявна між представниками різних факультетів чи інститутів, обумовлює їхню важливість для розвитку комунікації та подальшої співпраці. Кожен, навіть невеликий проєкт, спроможний забезпечити впевненість у тому, що зміни в соціумі можливі й розпочати їх може будь-хто, навіть першокурсник. Головне – чітко усвідомлювати цілі свого проєкту, розуміти, що потрібно для його реалізації, та отримувати відповідну підтримку з боку колег-студентів, викладачів й адміністрації ЗВО.

Доцільно виокремити, які ж типи студентських ініціатив найчастіше реалізуються в університетському просторі. Доволі поширеною в умовах сьогодні стала практика впровадження студентами різних громадських і волонтерських проєктів. Наприклад, студенти філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка за підтримки профспілкової організації, керівництва факультету щорічно проводили благодійні ярмарки та аукціони, культурно-мистецькі заходи, метою яких був збір коштів для дитячих будинків. Зокрема у період із 2017-го до 2021 р. було реалізовано такі проєкти, як WeAreUkrainians, благодійні побачення, "Хто вище на Олімпі?", "Розумники/розумниці" тощо. Щорічною практикою була організація конкурсів краси, як, наприклад, "Муза філософії", яка об'єднувала студентів філософського факультету.

Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну призначення зборів змінилось відповідно до нових життєво важливих запитів, як-от закупівля різноманітного обладнання для військових (амуніції, харчів, дронів,

автівок). Частіше це здійснювалось, як правило, для студентів чи викладачів університету, що перебувають у лавах ЗСУ. Зокрема, у багатьох проєктах задля підвищення інтересу цільової аудиторії запрошувались представники професорсько-викладацького складу. Найчастіше апробувались такі формати, як аукціони побачень, інтелектуальні чи розважальні змагання, що інтегрували представників одного чи декількох підрозділів. У них могли брати участь студенти всіх років навчання та спеціальностей.

Численні волонтерські проєкти, облаштовані здобувачами освіти, виступають не лише засобом допомоги іншим учасникам університетської спільноти, а й істотним внеском у вирішення важливих соціальних проблем і шляхом долучення до спільноти. Подібні проєкти можна реалізовувати як в офлайн-, так і в онлайн-форматі, саме тому вони виявили свою життєвість від початку пандемії Covid-19 і продовжують організовуватись дотепер. У період до 2020 р. однією з поширених форм студентських ініціатив були службові поїздки й інформаційно-просвітницькі програми, які могли облаштовуватись як у приміщенні університету, так і за його межами.

Сучасна дослідниця студентських волонтерських ініціатив Н. Еліасоф указує на те, що волонтерство як участь у вирішенні соціальних проблем може привести до запитання, чому світ є таким, яким він є, і до пошуку відповідей, які виходять за межі благодійності. На цьому вона наголошує у своїй роботі "Політика волонтерства": "Якщо ми хочемо запобігти лихам, які спричинили потребу у волонтерах, нам часто доводиться виходити за межі особистої турботи, щоб з'ясувати, чому її не вистачало в першу чергу" (Eliasoph, 2013, p. 162). Еліасоф переконана, що волонтерські практики студентів неминуче є політичними, проте цієї думки дотримуються не всі автори. Приміром, Р. Халуза-Ділей зазначає, що не всі волонтерські проєкти займаються соціально-політичними питаннями, адже в волонтерство в дитячих спортивних організаціях або в реабілітаційному притулку для постраждалих тварин.

Позитивним аспектом студентських ініціатив є те, що вони можуть мати різну спрямованість, не лише творчо-мистецьку, а й підприємницьку, соціальну, психологічну, інклюзивну, ту, що пов'язана зі сферою фізкультури та спорту. Наразі актуальність мають різні хакатони та інноваційні конкурси, що виступають основою для стартапів, платформами для розроблення та презентації бізнес-ідей чи технологічних інновацій. Почали впроваджуватись студентські ініціативи, пов'язані з екологічними питаннями, зокрема ті, що дотичні до проблеми скорочення відходів, переробки сміття, турботи щодо зміни клімату. Не менш актуальні проєкти, які спрямовані на створення інклюзивного середовища та просування ідеї культурного різноманіття. Студентські угруповання завжди були відкриті до боротьби проти соціальної несправедливості, що супроводжувалось організацією протестів, інформаційних кампаній за ідеали, які вони вважають доцільними.

Традиційно в університетах поширювались програми стосовно підтримки здорового образу життя, що реалізовувалось у численних спортивних секціях, організації марафонів, змагань, занять фітнесом чи тренінгів для підтримання фізичного та психічного балансу. Особливо в умовах воєнних дій вкрай актуальними стали ініціативи, пов'язані з підтриманням психічного здоров'я студентів і співробітників. Зокрема, почали впроваджуватись групи підтримки однолітків, які спрямовані на зняття стресу й облаштування інформаційних кампаній

з питань психічного здоров'я. Не менш важливими є практики, що пов'язані з програмами студентського наставництва, кураторства, які стосуються інтегрування нових здобувачів освіти до університетської культури. Вони дозволяють облаштувати кооперацію між представниками різних років навчання, які будуть спільно працювати до досягнення освітніх цілей.

Упродовж останніх років поширились також практики формування студентських ініціатив, які були б спрямовані на покращення якості вищої освіти. Це і впровадження гостьових лекцій з провідними діячами різних галузей культури (політологами, журналістами, режисерами, музикантами, військовими), практика висловлення власних думок щодо можливостей змін у впровадженні освітніх програм. Зворотний зв'язок відбувається завдяки комунікації з гарантантами програм, викладачами, керівництвом випускових кафедр, факультетів, представниками студентського самоврядування, а також через анкетування. Всі вони так чи інакше створюють хоч і строкату, але різноманітну й динамічну культуру кампусу. Вони дають студентам можливість узяти на себе відповідальність за свою освіту та зміни в ній.

Наприклад, саме завдяки кооперації представниць студентських ініціатив та активісток було впроваджено низку курсів, які пов'язані з гендерними студіями. Н. Неплес указує, що їхні розробки щодо маловідомих діячок культури та мистецтва стали основою для впровадження феміністичних курсів. "За підтримки студентів й активісток жіночого руху викладачки та студентки різних дисциплін створювали незалежні дослідження та курси, які часто неформально викладали про жінок-письменниць, художниць та філософів, які були маловідомими або недооціненими" (Неплес, 2020, с. 4). У відповідь на запити студентської організації деякі з цих курсів були додані до навчальної програми і стали основою для програм жіночих студій.

При реалізації студентських ініціатив може виникнути ряд питань, що стосуються етики взаємодії учасників освітнього процесу. Адже студентські ініціативи та участь у них так чи інакше впливають і на освітній компонент, і на рейтингові позиції здобувача освіти. Можливе навіть зниження рівня успішності студента внаслідок залученості в ту чи іншу ініціативу. Якщо студент є активним учасником та організатором різноманітних проектів, він може менше уваги приділяти навчальному процесу. Нерідко гравці КВК витрачали час, який відводиться для навчального процесу (лекційних, практичних і семінарських занять), на тренування з командою, участь у концертних заходах і змаганнях. За участь у проектах студенти отримують додаткові бали, які враховуються при складанні загального рейтингу здобувачів. Подібна практика прийнята у багатьох вітчизняних ЗВО. Це є слушною ідеєю, що сприяє активізації студентської активності. Водночас можна згадати і низку негативних аспектів, пов'язаних з розвитком студентських ініціатив. Насамперед залишається мало часу та сил для опанування дисциплін освітньої програми, унаслідок чого власне рівень успішності може знижуватися. Участь у різноманітних ініціативах сприяє тому, що студент фактично стає медійною персоною – "обличчям" структурного підрозділу. Завдяки цьому студент стає відомий адміністрації факультету й університету. Це може сформулювати бажання додатково відзначити активність здобувача освіти, особливо якщо її результати є вкрай вдалимими. Водночас оцінювання проєктної діяльності студента замість його реальних знань може спричинити невдоволення колег-одногрупників, які спроможні засудити подібні практики й

викликати хвилю обурення, у тому числі звинувачення в академічній недобросовісності. Саме тому потрібне впровадження гнучких механізмів оцінювання внеску студента в різноманітні ініціативи, які б не дискредитували досягнення на освітній ниві.

Сучасна дослідниця, що займається питаннями фемінізму, Сара Ахмед, висловлює думку про те, що студентські ініціативи кидають виклик і руйнують інституційні норми, що увічнюють нерівність та виключення. Студентські рухи можуть привернути увагу до структурних проблем в університетах і підштовхнути до змін. Саме завдяки учасникам студентських спільнот можуть створюватися запити до університетської адміністрації та викладачів, закликаючи їх вирішувати системні проблеми й позбавлятися упереджень. Форми звернення є різними – це протести, відкриті листи та пряма взаємодія з тими, хто приймає рішення. Дезорганізація, часто спричинена студентськими ініціативами, може стати рушієм навчання і зростання університету, адже спонукає до критичного осмислення існуючих практик. Саме тому їхнє впровадження дозволяє вирішити низку питань, і завдяки студентській небайдужості та активізму формується підґрунтя до скасування неефективних чи дискримінаційних практик.

Виникає питання, то чи потрібні студентські ініціативи? Звісно, бо вони є невід'ємною частиною життя академічної спільноти. Завдяки організації концертів, конкурсів чи фестивалів, в яких беруть участь здобувачі освіти, відбувається неформальна комунікація не лише між студентами, а й між студентами та викладачами. У ході проведення різноманітних заходів устанавлюються контакти, що можуть служити запорукою для формування не лише товариських, а й подальших професійних відносин. Участь у студентських ініціативах спроможна виступати не лише засобом для вияву активності студента, а й розкрити ті сфери його творчості, що досі ним не розвивались достатньою мірою. Приміром, Антон Тимошенко, відомий український стендап-комік, який навчався в Київському університеті на спеціальності "Політологія"; будучи студентом, брав участь у іграх КВК. І саме його гумористичний талант, що розвинувся під час цих неосвітніх заходів, сприяв тому, що він наразі відомий не як політолог, а як стендапер, що має успіх в медійному просторі України. Причому його гумор відрізняється від жартів колег, адже виявляє філософсько-політологічну освіченість випускника Київського університету. У своїх виступах він прагне бути не просто коміком, а скоріше тим, хто зміло просуває певну ідеологію та здатний формувати світоглядні принципи у молодого покоління. Говард Зінн, автор праці "Не можна бути нейтральним у потязі, що рухається", розкриває свої міркування про викладацький досвід та активізм. "Ви читаєте книгу, ви зустрічаєте людину, ви отримуєте один-єдиний досвід, і ваше життя певним чином змінюється. Тому жодна дія, навіть найменша, не повинна бути відкинута чи проігнорована" (Zinn, 1994). Для Зінна ця плінність політичної свідомості стосується людей, які можуть бути абсолютно пасивні в один момент, але спонукані до дії в інший. Ця характеристика стала основою для виникнення масового руху, який спричинив чималі зміни. Саме тому доцільно створювати умови для розвитку ініціатив, що можуть мати перетворювальний характер.

Висновки

Студентські ініціативи мають різний характер і спрямованість. Проте кожна з них є важливим внеском у загальну університетську культуру. Здобувачі освіти є

агентами змін, що здатні не лише впливати на функціонування університетських служб, кампус, освітній процес, а й допомагати перетворювати соціальний простір. Університети є не тільки освітніми центрами, але й ареною для взаємодії між різними зацікавленими сторонами. У сучасному університеті студентські ініціативи відіграють вирішальну роль, адже сприяють розвитку креативності, лідерства та громадянської активності серед студентів. Спектр можливих ініціатив є широким й охоплює творчі, екологічні, політичні, спортивні, економічні проекти. Останнім часом набирає обертів практика формування студентських ініціатив, спрямованих на підвищення якості вищої освіти. Ці ініціативи у своїй сукупності служать катализатором трансформації університетської культури. Посилюючи динаміку комунікації між учасниками освітнього процесу, вони сприяють переформатуванню як академічного середовища, так і суспільства в цілому. Студентські ініціативи виконують центральну функцію в еволюції університетських просторів. Вони виходять за межі навчальної діяльності, відіграючи ключову роль у розвитку важливих життєвих навичок, вихованні активної громадянської позиції й переосмисленні університетського досвіду для всіх учасників. Виступаючи рушіями трансформації, ці ініціати-

ви збагачують структуру вищої освіти, покращують комунікацію та каталізують ширші суспільні зміни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Ahmed, S. (2012). *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press.
 Eliasoph, N. (2013). *The Politics of Volunteering*. Polity Press, Malden, MA.
 Haluza-DeLay, R. (2014). Nina Eliasoph: The Politics of Volunteering. *VOLUNTAS: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, 25. P. 1335–1336. 10.1007/s11266-014-9457-y.
 Naples, N. A. (2020). The Changing Field of Women's and Gender Studies. *Companion to Women's and Gender Studies*, 1–22. doi:10.1002/9781119315063.ch1
 Zinn, H. (1994). *You Can't Be Neutral on a Moving Train: A Personal History of Our Times*. Beacon.

REFERENCES

- Ahmed, S. (2012). *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press.
 Eliasoph, N. (2013). *The Politics of Volunteering*. Polity Press, Malden, MA.
 Haluza-DeLay, R. (2014). Nina Eliasoph: The Politics of Volunteering. *VOLUNTAS: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, 25. P. 1335–1336. 10.1007/s11266-014-9457-y.
 Naples, N. A. (2020). The Changing Field of Women's and Gender Studies. *Companion to Women's and Gender Studies*, 1–22. doi:10.1002/9781119315063.ch1
 Zinn, H. (1994). *You Can't Be Neutral on a Moving Train: A Personal History of Our Times*. Beacon.

Отримано редакцією журналу / Received: 24.10.23
 Прорецензовано / Revised: 01.11.23
 Схвалено до друку / Accepted: 01.11.23

Anastasiia TORMAKHOVA, PhD (Philosophy), Assoc. Prof.
 ORCID ID: 0000-0001-7178-850X
 e-mail: anastasiia_tormakhova@knu.ua
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

STUDENT INITIATIVES AS A COMPONENT OF UNIVERSITY CULTURE

The university, as an educational center, had great cultural significance in European cities since the Middle Ages. These institutions were not just centers of knowledge, they also played a crucial role in attracting resources, both intellectual and economic, to the city. The article outlines the types of student initiatives implemented in the university space. It is emphasized that higher education institutions are centers where interaction between different participants – students, teachers, and administration – is possible in an informal way. Nowadays university is a space in which integration of students in an informal atmosphere takes place through student initiatives. As an integral part of campus life, they also contribute to the development of creativity, leadership, and civic engagement. The purpose of the study is to analyze the role and importance of student initiatives as a component of university culture. Results: Participation in various associations allows students to communicate with people who have similar interests and hobbies. Inclusion in the university culture helps bridge the gap between students from different faculties or departments by facilitating communication and potential cooperation. Any project can prove to its participants that social change is achievable and can be initiated by anyone, even a freshman. The main thing is to have a clear idea of your project's goals, understand the requirements for its implementation, and enlist the necessary support from fellow students, teachers, and university management. It has been found that the result of student initiatives is participation in various creative associations, such as clubs, orchestras, choirs, or dance groups. Scientific and sports associations are also possible. Quite often it leads to organizing various volunteer projects aimed at meeting the urgent needs of society. A wide range of initiatives that students can organize relate to environmental, political, inclusion, or economic hackathons. In recent years, the practice of forming student initiatives for improving the quality of higher education has also spread. Student initiatives are a source of enriching the communicative experience between participants in the educational process and the transformation of university culture and society in general.

Keywords: university, student initiatives, culture, communication, interaction, projects.

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

УДК 791.3+81'42

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).06](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).06)

Альміра УСМАНОВА, канд. філос. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0003-1518-9128

e-mail: almira.ousmanova@ehu.lt

Європейський гуманітарний університет, Вільнюс, Литва

ПОЕТИКА НЕВИМОВНОГО І "ФІЛЬМІЧНЕ" У РОБОТАХ РОЛАНА БАРТА¹

У цій статті автор розглядає концептуальний внесок Ролана Барта в теорію кіно в перспективі актуалізації сучасних дискусій про методологію досліджень фотографічних і кінематографічних зображень. У методологічній площині виокремлені такі одиниці дослідження, як текстовий аналіз і кіноаналіз у контексті семіотики та лінгвістики тексту.

Метою статті є розгляд внеску Барта у вивчення візуальності у трьох взаємопов'язаних аспектах. По-перше, простежується еволюція аналітичного підходу Барта в межах становлення кіносеміотики у Франції та інших країнах (від 1960-х років до сьогодні). По-друге, модель текстового аналізу, розроблена Бартом наприкінці 1960-х, розглядається у зв'язку з розвитком кіноаналізу як особливого способу прочитання фільму як тексту. По-третє, висококонюансована й винахідлива лексика, яку Ролан Барт застосовував до аналізу мови кіно, видається особливо придатною для феноменалізації несуттєвого в кінематографічному тексті, тобто для інтерпретації некодованих, відкритих, швидкоплинних, невловимих, невимовних смислів у фільмі. Ролан Барт, розробивши такі поняття, як "третій смисл", текстовий аналіз, пунктур, "le filmique", "травматичні одиниці кіно" та інші, надав концептуальний інструментарій, який дозволяє аналізувати те, що тут називається "поетикою невимовного". Цей концепт, з одного боку, артикулює афективну силу кіно як засобу комунікації, а з іншого – характеризує специфіку кінематографічної мови порівняно з іншими знаковими системами.

Барт розробив основи текстового аналізу кіно. Він шукає відповіді на питання, що не вирішуються в межах лінгвістики й семіотики тексту – про незначиме, про неструктурне, про несеміотичне, – і знайшов її у фільмічному. В його інтересі до кіно, а потім і фотографії у вигляді константи зберігається намагання зрозуміти, яким чином глядач може подолати владу образу: через стратегію одивнення, аналітику свого афекту і бажання, – а також виявлення означників механізмів роботи ідеології. Аналіз поетики невимовного становить "травматичне" ядро кінотеорії, і саме в такому ракурсі можна було б інтерпретувати тексти Барта про кіно, написані ним у період з 1960 по 1980 р.

Ключові слова: аналогія, образ, код, кіноаналіз, фільмічне, мова, поетика невимовного, семіологія, третій смисл.

Ролан Барт – теоретик неочевидного¹

Для дослідників візуальної культури Барт є одним із найбільш значущих авторів, ідеї, інтуїції та стиль мислення яких суттєво вплинули на формування теорії й методології аналізу різних візуальних феноменів. Можливо, актуальність Барта пов'язана з тим критичним посилом, яким, починаючи з "Міфологій", просякнені всі його тексти. Установка Барта на "критику мови так званої масової культури" з тим, аби розкрити "ідеологічний обман", що причаївся за "пишною виставкою самозрозумілого" (Barthes, 1972, р. 10), і сьогодні звучить як актуальна задача для будь-якого культурного аналітика, а для теоретика, що шукає "тонкий аналітичний інструментарій" для викриття цієї псевдоприродності, – тим більше. "Міфології" Барта не тільки привернули увагу університетських інтелектуалів (які ставились у кращому випадку поблажливо, а в гіршому – з презирством до феномена масової культури, залишаючи її за межами власних наукових пошуків), але й означили семіотичну перспективу для критичного препарування повсякденного життя, дезавуювали невидимі механізми роботи ідеології й оголили неочевидність зримого. Між тим "очевидність" є для дослідників візуальної культури, можливо, найважливішою з усіх міфологій (Howells, 2003, р. 100, 105).

Жан-Мішель Рабате, порівнюючи Барта з Беньямином у тому, що стосується їхнього впливу на сучасні

культурні дослідження, звертає увагу не лише на теоретичні інновації Барта, але й на стилістичну вишуканість його критики – адже в аналізі феноменів візуальної культури важливий не лише вибір теоретичної оптики, але й мова опису. Він зауважує, що Барт "зачарував широку аудиторію поєднанням теоретичної радикальності, міського скептицизму та захопливої дотепності", і що в кожному зі своїх есеїв він демонструє водночас "інтелектуальну складність і стилістичну прискіпливість" (Rabaté, 1997, р. 2).

Та чи потрібен нам Барт – з його складно організованою концептуальною мовою, з його увагою до деталей, пристрасно до розглядання, повільного читання (close reading) та стилістично вишуканого письма – сьогодні, коли візуальні технології радикально змінилися та принесли із собою й нові "категорії практики", а часу на розглядання, прочитання та реакцію у відповідь залишається все менше? Широко відома книга Ролана Барта *Camera lucida* (1980) була, імовірно, однією з останніх робіт тієї епохи, коли один знімок міг породити цілий дискурс. Цифрова культура поставила під сумнів цінність як індивідуальних зображень, так і класичних методологій, що використовуються для аналізу окремих авторських творів. В умовах перевиробництва і надлишкового споживання візуальних образів створення текстів, подібних до бартівських, може здатися анахронізмом. В останнє десятиліття методи комп'ютерного аналізу дигітальних архівів фото- і відеозображень сприймаються як значно більш корисні й затребувані часом інструменти досліджень візуальних даних, ніж підходи, націлені на виявлення унікальності окремого візуального тексту.

Та менше з тим ідеї Барта залишаються актуальними – можливо, з тієї причини, що його підхід до вивчення образів був скерований не скільки на роботу із "ше-

© Усманова Альміра, 2023

¹ Переклад українською мовою здійснюється зі статті, що була оприлюднена в тематичному номері філософсько-культурологічного журналу "Топос", що видається Європейським гуманітарним університетом (Вільнюс, Литва). Номер був присвячений 100-річчю від дня народження Ролана Барта. Для публікації в журналі Ukrainian Cultural Studies статтю було відредаговано й доповнено.

деврами", як на методологію аналізу неіндивідуалізованих зображень, тобто різних з позиції семіотичної специфіки каналів трансляції та способів сприйняття типів повідомлень.

Концептуальний апарат, розроблений Роланом Бартом, виявився найбільш затребуваним у дослідженнях фотографії, однак, на наш погляд, не меншої уваги заслуговує і внесок Барта в розвиток сучасної теорії кіно, а точніше – у формування її аналітичної мови, яка використовується досі. У Франції ідеї Барта були добре відомі й зіграли ключову роль у формуванні теорії кіно як окремої дисципліни ще у 1960–1970-х рр., але в інших країнах протягом багатьох десятиліть широкої слави серед дослідників кіно зажив лише один його текст – "Третій смисл: дослідницькі замітки про деякі фотографії С. М. Ейзенштейна", оприлюднений уперше в "Cahiers de cinéma" в 1970 р. (Barthes, 1977c). Завдяки низці нещодавніх монографій і тематичних номерів журналів, присвячених 100-річчю з дня його народження, здається, можна було б говорити про своєрідне відкриття чи визнання Барта саме як кінотеоретика¹.

Ця парадоксальна, на перший погляд, ситуація заслуговує окремого аналізу, який може бути вибудований навколо певних тем і питань, розгляд яких є метою статті, а саме: 1) як склалися відносини Барта з кіно; 2) Барт і рання кіносеміологія; 3) теорія фотографії й афективна "природа" великого плану; 4) *фільмічне* як невимовне; 5) текстуальний аналіз: від літературного твору до кінематографічного тексту. Зрозуміло, обговорення специфіки бартівського підходу до кінематографа і вплив його ідей на подальший розвиток кінотеорії не вичерпуються вищепереліченими темами. До цього варто додати, що через обмежений об'єм журнальної статті декотрі з вищезначених тем (напр., методологія текстуального аналізу) будуть представлені в даному тексті лише ескізно.

Щоб відповісти на питання, чому теоретик, який у своїх роботах так мало уваги приділяв кінематографу ("мало", якщо говоримо про кількість текстів, присвячених аналізу кіномови), став, тим не менш, одним із найцитованіших авторів у дослідженнях кіно, короткого огляду написаних ним у різні роки робіт буде недостатньо. Важливо зрозуміти, як зріли та змінювалися його ідеї, яким чином Барт, долаючи імпульс (теоретично й почасті біографічно² мотивованого) *спротиву* щодо кіно, поступово засвоював і привласнював мову кіно, роблячи її *своєю*.

Барт і рання кіносеміологія: у пошуках Методу

Тексти Барта, присвячені кінематографу, важливо розглядати у хронологічному порядку, оскільки, поперше, це дозволить нам зрозуміти, коли і чому Барт

¹ У зв'язку з продовженням переосмислення інтелектуального внеску Ролана Барта у теорію кіно можна згадати такі видання й публікації: Pomerance, Murray and Palmer, R. Barton (2015). *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*, Ithaca. Rutgers University Press; Watts, Ph., Andrew, D., Citton, Y., Debaene, V. (2016). *Roland Barthes' Cinema*. Oxford University Press; Vaecque, A.de, Gil, M., Marty, E. (direction), (2018). Roland Barthes: "En sortant du cinéma" Paris: Hermann Editeurs, 2018; French, P. (2020). *Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics*, Bloomsbury Academic; Asselberghs, H. (2021). *Rapture as resistance: Notes on Leaving the Movie Theater*. *Image & Narrative*, 22(3), 139–149.

² Мається на увазі інтелектуальна біографія Барта в контексті еволюції лінгвосеміології (від структуралізму до постструктуралізму) і формування нового дослідницького поля, пов'язаного з візуальною культурою.

почав ставитися до кіно як до "теоретичного об'єкта". По-друге, складна гама почуттів, які у Барта викликала кіно, може бути пояснена як еволюцією поглядів самого Барта, так і тими теоретичними дискусіями про кордони семіології, мову кіно і його дію на глядача, в яких він сам брав участь (у період між 1960 та 1975 рр.). Але ми б запропонували враховувати ще один чинник. У період з кінця 1950-х до середини 1970-х значні трансформації відбулися також і з кінодискурсом: епоха в розвитку кінематографа, яку Андре Базен схарактеризував як "сутінки монтажу" і яка була позначена безумовним домінуванням конвенцій "прозаїчного кіно" (за визначенням П'єра Паоло Пазоліні), закінчилась тоді, коли про себе заявила французька "нова хвиля", трохи пізніше ствердилась естетика групи "Двії'а Вертов", а потім прийшов час Алена Рене, Мікеланджело Антоніоні, Інгмара Бергмана, Андрія Тарковського та інших. Кінематограф припинив бути "демоном аналогії"³, і як би драматично це не звучало, але останнім текстом Барта, пов'язаним з кіно, виявився лист, написаний незадовго до його трагічної смерті й адресований Мікеланджело Антоніоні ("*Дорогий Антоніоні*" (1980)).

Бельгійський теоретик Херман Ассельбергс вважає, що встановлене уявлення про невпевненість Барта стосовно рухливого образу є не більш ніж загальною думкою, *доха*, і визначає його відношення до кіно як позицію спротиву чи навіть бунту (Asselberghs, 2021, p. 141). Слідом за Евелін Гроссман можна задатися питанням: "Чи маємо ми вірити Ролану Барту, коли він тут і там каже, що йому не подобається кіно? Скоріше, він відчуває певний дискомфорт. Кіно бентежить його у всіх смислах цього слова. Стикнувшись із фільмом, він охоче коливається між гіпнозом, зачаруванням і побоюванням "приклеїтися" до екрану. Можна припустити, що "Барт опирається не кіно, а тому, що фільм може перетворитися в об'єкт бажання. У той самий час, незважаючи на всі свої зусилля, він не у змоззі зробити фільм об'єктом свого дослідження, оскільки кіно протистоїть семіології" (Grossman, 2015, p. 1). У якому смислі не Барт опирається кінематографу, а кіно – "опирається" Барту і його семіологічній оптиці, – нам ще доведеться з'ясувати.

Однією з найперших публікацій Барта стала рецензія на фільм Робера Брессона "Ангели гріха" (1943)⁴, але Барт не був кінокритиком у звичному сенсі цього слова: свої нотатки про Чапліна, Шаброля, Грету Гарбо, Еліа Казана, гангстерські фільми він писав "на виході з кіно". Барт навіть не вважав себе синефілом, зізнавшись одного разу в інтерв'ю для "Cahiers du cinéma", що він ходить у кіно не частіше ніж раз на тиждень і що вибір фільму "по суті, ніколи не буває повністю вільним", оскільки він "визначається друзями, з якими він ходить до кіно" (Barthes, 1986, p. 276). Однак те, про що Барт зауважував, поза сумнівом, було актуальним: наприклад, робота "Третій смисл" з'явилась у відповідь на розгорнені наприкінці 1960-х у Франції дискусії про раннє радянське кіно і формалістський метод, а у своєму тексті Барт аналізує фотографії Ейзенштейна,

³ Одне з питань, що їх ставили Барту Делае та Ріветт в інтерв'ю для "Cahiers du cinéma" в 1963 р., стосувалося нових тенденцій у розвитку кіно: "Після першого "аналогового" періоду чи не переживає зараз кінематограф другий період антианалогії за рахунок більш гнучкого, менш кодифікованого використання "стилістичних фігур"?" (Barthes, R., 1986, p. 279).

⁴ Barthes, R. (1943). *Les Anges du péché. Existences*. Це невелике есе було включене у перший том "Зібрання творів": Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980): Seuil, pp. 49–51.

оприлюднені незадовго до того в "Cahiers du cinéma" (Barthes, 1977c).

Бібліографія текстів Барта, безпосередньо присвячених кіно, виглядає достатньо скромно, у той час як ми сподіваємось показати далі питання, які він у них сформулював. Вони виявилися надзвичайно важливими як для семіології кіно, так і для теорії кіно у цілому. Формування стосунку Барта до кіно як аналітичного об'єкта можна відслідкувати за такими текстами (книгами, статтями, есе, інтерв'ю): "Міфології" (1957), "Кіно праве і кіно ліве" (1959), "До проблеми значення у кіно" (1960), «"Травматичні одиниці" у кіно» (1960), "Про кіно" (інтерв'ю для "Cahiers du cinéma", 1963), "Семіологія і кіно" (інтерв'ю для збірки "Звук і образ", 1964), "Риторика образу" (1964), "Третій смисл" (1970), "Брехт, Дідро, Ейзенштейн" (1973), "Виходячи з кінотеатру" (1975), "Сад, Пазоліні" (1976), "Дорогий Антоніоні" (1980) і *Camera lucida* (1980)¹. У "Міфологіях" (1957). Барт розмірковує про афективну владу кінематографічного медіуму, роблячи предметом свого аналізу те враження, яке на нього (і на багатьох глядачів) справляли великі плани облич актрис (у даному випадку – Грети Гарбо) (Barthes, 1972, р. 56–57). Щодо наступного інтересу Барта до кіно – уже тут ми виявляємо два основні "сюжети" – значення крупного плану в кіно і разом з тим увагу до окремого кадру (*фотограми*). В есе під назвою "Сила і легкість", присвяченому фільмам "чорної серії", Барт аналізує жанрові конвенції цієї категорії фільмів (він пише про "семантичну розробленість цього світу" та про інтелектуальну, а не тільки емоційну "структурованість видовища"), детально зупиняючись на кінесиці, граматиці жестів (природних, рішучих, точно розрахованих), характерних для образу гангстера в кіно, які, подібно до того, як обличчя Грети Гарбо нагадує "обличчя-архетипи" в еволюції видовищних мистецтв, відсилають до класичної трагедії, "где жест збігається із вчинком, зведеним до мінімального об'єму рухів" (Barthes, 1972, р. 725–727). Барт описує цей жанр, що цілком підпорядковується логіці *action movies*, як "ідеально покірний світ, що керується одним лише набором жестів, без будь-якої гальмівної дії мови" (Barthes, 1972, р. 726). Зазначимо, що в подальших роботах про кіно Барта, як і раніше, цікавить питання, як пов'язані жест, тіло й кіногенія і чому семіотичного вокабулярія виявляється недостатньо для опису мови візуальних образів, афективний вплив яких не пов'язаний із владою Логосу.

У 1960 р. Барт друкує у *Міжнародному журналі фільмології*² два невеликих тексти, присвячених кіно: "Проблема значення у кіно" та «"Травматичні одиниці" у кіно», які, як виявилось пізніше, зіграли вирішальну роль у зверненні кінотеорії до досягнень семіології, а для самої семіології – у відкритті нового аналітичного об'єкта.

Роздуми Барта про специфіку значення в кіно (й інших візуальних мистецтвах) відбивають перехідний етап у розвитку семіології, яка наприкінці 1950-х років уже отримала визнання як методологія аналізу різних, не лише лінгвістичних, феноменів, але в той же час екстраполяція структурно-семіотичного підходу на інші

¹ Усі вищезгадані роботи можна знайти у п'ятитомному зібранні творів Барта (Barthes, 2002).

² Barthes, Roland (1960) "Le problème de la signification au cinéma", *Revue internationale de filmologie*, 32–33, pp. 83–89; Barthes, Roland (1960) "Les 'unités traumatiques' au cinéma", *Revue internationale de filmologie*, 34, pp. 13–21. Ці статті були перекладені італійською, англійською та іншими мовами лише у 1980–1990-х рр.

знакові системи здійснювалась вельми обережно, принаймні у Франції до середини 1960-х. Коли Барт писав у «"Травматичних одиницях" у кіно» про те, що кіновидовище є привілейованим матеріалом для семіології, він посилається на Соссюра, який ще на початку століття пропонував вивчати пантоміму як "приклад екстралінгвістичної семантики" (Barthes, 1993a, р. 1049). Однак одним із перших авторів, що обґрунтували можливість зближення семіології та теорії кіно, був французький філософ Жільбер Коен-Сеа, один із засновників Інституту фільмології. 1949 р. він зауважував: «Обмежимося на перший час ідеєю, що з фільмом можна поводитися як з мовою. Це поки не доведена ідея, вона вельми спокуслива, хоча і межує з абсурдом, коли кіно за своєю сутністю не є [...] мовою. Та ми можемо погодитися, що у дослідженні фільмічної комунікації усунення ідеї мови не скасовує значущості поняття "дискурс"» (Cohen-Séat, 1949, р. 39).

Крістіан Метц почав працювати над своєю докторською дисертацією у 1961 р. (на тему "Кіно і мова"), але аж до 1964 р. семіології кіно як окремого дослідницького напрямку ще не існувало. Прийнято вважати, що нову традицію винайшов саме Метц³, коли опублікував 1964 р. у журналі *Communications* статтю "Кіно: мова чи мовленнєва діяльність?", в якій він, зокрема, розрізняв чотири типи дискурсу про кіно: кінокритика, історія кіно, кінотеорія і фільмологія, намагаючись об'єднати зусилля фільмологів та лінгвістів. Незважаючи на те, що вплив Барта на формування концепції Метца донедавна залишався маловивченим⁴, зазначимо, що слідом за Бартом Метц звертається до семіології в пошуках нової термінології і строгих аналітичних процедур, оскільки попередній вокабулярій уже відчувався і як анахронічний, і як недостатній для аналізу кіно (Kirsten, 2018, pp. 129, 131).

У роботі, присвяченій «"Травматичним одиницям" у кіно», Барт постулює привілейовану роль кінематографа не тільки в системі масової культури, але і як об'єкта досліджень для всіх наук, що займаються вивченням процесів комунікації й феноменів сприйняття візуальних образів (Barthes, 1993a, р. 1047–1048).

Французький термін *unité* використовується тут Бартом у двох значеннях: по-перше, ідеться про фільмічний образ як "одиницю" аналізу, а по-друге, цей образ, чи кінематограф у цілому, уособлює просторово-часову тотальність, *едність* множинних означників, які у своїй сукупності виробляють "афективну щільність" сприйняття фільму, задіюючи всі форми психічної активності суб'єкта (Barthes, 1993a). Але саме ця "едність" і стає каменем спотикання для дослідника, який намагається систематично описати (розсікти, препарувати, структурувати) динамічний потік образів і його множинні значення, виокремлюючи ті чи інші одиниці аналізу, які

³ Більше того, на думку кількох сучасних англійських дослідників, Крістіан Метц започаткував сучасну теорію кіно в цілому. Такий погляд висловила Констанс Пенлі, співредактор журналу *Camera Obscura*, у своїй рецензії на англійський переклад книги Метца "Film Language; A Semiotics of the Cinema", оприлюдненій 1990 р. Для французьких теоретиків генеалогія теорії кіно виглядає дещо інакше (напр., Жиль Делез у своїй книзі "Кіно" відштовхується від філософських текстів Анрі Бергсона), що, однак, аніскільки не применшує значущості внеску Крістіана Метца в сучасні дискусії про кіномову.

⁴ Барт був керівником семінару, в якому Метц брав активну участь у Практичній школі вищих досліджень починаючи з 1963 р., а сам Метц говорив в одному з інтерв'ю, що він вважає Ролана Барта своїм єдиним "справжнім учителем" (Magie, Vernet, 1990).

зрештою належать лише до "знерухомлених елементів" фільму (*les éléments immobilisés*) і руйнують темпоральність фільмичного повідомлення. Ці "травматичні одиниці", окрім того, що вони входять у конфлікт з рухомими образами і течією часу у кіно, відкривають ще один вимір – проблему відносин між фільмичними й вербальними знаками.

Зауважимо, що в даному тексті Барт звертається до одного з експериментів, який проводився в Інституті фільмології 1957 р. Ідеться про так звані Т.Ф.Т. – "тематичні фільмичні тести", за допомогою яких проводилось вивчення реакцій аудиторії в процесі показу спеціально створених німих коротких фільмів. Як "кейс" Барт використовує Т.Ф.Т. № 8. Глядачам пропонувалося подивитися кілька роликів, у яких йшлося про розмову молодого чоловіка і зрілої жінки, і далі вони мали відповісти на питання про характер їхніх відносин – хто ці чоловік і жінка: мати й син, коханці чи йдеться про якусь іншу

ситуацію. Важливо, що фільми відрізнялися один від одного *незначно*, та саме ці маленькі відмінності (той чи інший додатковий жест, напрямок і тривалість погляду, кадрування тощо) і мали вирішальне значення для інтерпретації. Фільмичні означники (у даному випадку – характер відносин між чоловіком і жінкою) визначаються саме цими *незначними відмінностями*. Барт стверджує, що сам погляд (*regard*) не володіє значущістю; його смисл визначається тривалістю (*durée*), довгою чи короткою. Використовуючи даний тест, Барт прагне знайти значущу одиницю, аналогічну морфемі у природних мовах. Мета цієї процедури – "скласти обґрунтований перелік фільмичних знаків", що могло б стати завданням семіологічного дослідження. Барт складає схему (Barthes, 1993a, p. 1054), що дозволяє побачити, яким чином значущі одиниці (напр., погляд), відрізняючись одна від одної за формальними параметрами (тривалість погляду), відсилають до різних означуваних:

UNITE SIGNIFIANTE	
Support	Morphème
REGARD	Durée
	Termes de l'opposition
	Court Long

Як зазначає Гвідо Кірстен, програма зі "складання переліку значущих одиниць у кіно" (або ж фільмичних знаків) не була реалізована ні Бартом, ні Метцем, ні іншими кінотеоретиками (хоча подібні експерименти проводились і проводяться у когнітивній психології) (Kirsten, 2018, p. 47). Неможливість складання такого переліку була підтверджена протягом подальших дискусій про "одиниці аналізу" у кіно і проблему артикуляції кінематографічного коду. Коли Крістіан Метц розробляв у другій половині 1960-х років типологію оповідних сегментів у кіно в роботі "Проблеми денотації у художньому фільмі" (Metz, 1974), майже ні в кого вже не виникло сумніву, що у кіно немає диференційних ознак одиниць, властивих лише кінематографу й аналогічних фонемі або семі у мові.

Однак, на наш погляд, цінність роботи Барта «"Травматичні одиниці" у кіно» полягає в іншому: він пропонує нам поміркувати, "якими є локуси, форми й ефекти значення у фільмі? А точніше, чи все значуще у фільмі, чи, навпаки, означувальні елементи дискретні? Якою є природа відносин, що сполучають фільмичні означники з їхніми означуваними?" (Barthes, 1993a, p. 1048).

На нашу думку, ці питання можна вважати програмними як для самого Барта в його наступних роботах про кіно, так і для кіносеміології. Питання про дискретний характер значення в кіно виходить на перший план у його дослідженні фотограм і рівнів інтерпретації у "Третьюму смислі", тоді як висунена ним на почат-

ку 1960-х теза про те, що в *тексті значуще все*¹, визначила формування методології текстуального аналізу в кіно 1970-х років.

1963 р. Барт дав інтерв'ю журналу "Cahiers du cinéma", в якому він негативно (чи, точніше, скептично) оцінив власну спробу з'єднання фільмології із семіологією, пояснюючи це тим, що йому не вдалося "включити кіно" у сферу свого аналізу, оскільки він усе ще надто прив'язаний до мови, надто "ангажований" нею, однак це жодним чином не означає, що у семіології кіно немає майбутнього, але це майбутнє може бути пов'язане з "лінгвістикою синтагми, а не окремого знака", не дискретних елементів (Barthes, 1986, p. 277, 279). Відповідаючи на питання, як саме семіологія могла б підступитися до аналізу фільму, він, хоча й не згадує тут свій текст про "травматичні одиниці" у кіно, пропонує рухатися в уже означеному ним раніше напрямку: "На початковому етапі можна було б провести свого роду кінематографічні випробування, щоб зрозуміти, чи можна

¹ В "Ефекті реальності" Барт задається питанням: чи все значуще в оповіді, чи ні, і якщо в оповідному ряду зберігаються подекуди "незначущі ділянки", то у чому ж, так би мовити, значення цієї незначущості?" (Barthes, 1989 [1968], p. 143). Але кількома роками раніше, в інтерв'ю для "Cahiers du cinéma", він уже дав відповідь на це питання: "Все має смисл, навіть нісенітниця (у якій є хоча б вторинне значення "нісенітниця"). Людина настільки фатально прив'язана до значень, що свобода в мистецтві може полягати, особливо в наші дні, не стільки у створенні смислу, скільки у відкладанні його; у конструюванні значень без необхідності їх завершення" (Barthes, 1986 [1963], p. 281).

виділити певну семантику фільму, хоча б часткову [...]. Спираючись на структуралістські методи, необхідно виокремити кінематографічні елементи, подивитись, як вони розуміються, яким означуванням відповідають у тому чи іншому випадку, і, змінюючи їх, подивитись, в який момент зміна означника приведе до зміни означуваного. Тоді дійсно можна буде сказати, що у фільмі можна виділити мовні одиниці, які потім "можна об'єднати у "класи", системи, відміни" (Barthes, 1986, p. 278). Проблема, однак, полягає в тому, що "кінематографічний план вираження також належить до числа таких крупних означувальних одиниць, які відповідають певним глобальним, дифузним, прихованим означуванням, які належать до тієї самої категорії, що й ізольовані дискретні означувані членороздільного мовлення" (Barthes, 1986, p. 278). Тому аналітик має працювати з монтажем та оповіддю на рівні синтагм (тут Барт визначає "синтагму" як фрагмент оповіді, як "довгу, впорядковану, актуалізовану послідовність знаків" (Barthes, 1986, p. 279). Мине лише три роки, як цю ідею спробує реалізувати Крістіан Метц у своїй "великій синтагматичній кіно".

Кіно – по той бік аналогії

У статті "Проблема значення у кіно" (1960) Барт ескізно накидає семіотичний аналіз кіно як комунікативного феномена, приділяючи увагу всім елементам акту комунікації (від відправника до адресата), і формулює кілька питань, що стосуються специфіки кіно як окремого семіотичного феномена. Він звертає увагу на те, що фільм, який не можна звести до "граматики знаків", тим не менш "насичений знаками, що створюються і впорядковуються його автором та адресуються глядачу" (Barthes, 1993a, p. 1039). І далі він формулює цілу серію дослідницьких питань: хто є відправником й отримувачем фільмічного повідомлення? Завдяки чому кінематограф виконує комунікативну функцію? Як організоване фільмічне повідомлення? Що має стати предметом аналізу в тому випадку, якщо ми використовуємо семіотичну оптику? І "якою мірою семіологія має право аналізувати фільм?" (Barthes, 1993a, p. 1039–1040, 1044).

Центральне місце в цьому тексті відведене поняттю *аналогії*, яке необхідно розглянути детальніше. По-перше, Барт використовує цей термін, прагнучи підкреслити відмінність кіно і фотографії від театру, із притаманною останньому умовністю. Майже 20 років по тому, розмірковуючи про свої складні відносини з кіно, Барт напише про "демона аналогії" таке: "Для Соссюра найзапеклішим ворогом була довільність (знака). А для нього¹ *аналогія*. "Аналоговим мистецтвом" (кіно, фотографії) [...] нема віри. Чому? Тому що аналогія передбачає ефект Природності, робить джерелом істини "натуральність"; це прокляття аналогії посилюється ще й тим, що вона не знищена" (Barthes, 1977b, p. 44).

По-друге, поняття аналогії вживається ним для того, щоб точніше визначити характер зв'язку між означуваними та означниками в кіно. Він визначає киноозначуване таким чином: у кіно "означуваним є все те, що перебуває поза фільмом і має знайти в ньому відображення. Навпаки, якщо певна реальність цілком розташовується у розвитку фільму, ніби вигадана, створена ним, то вона і не може бути предметом значення" (Barthes, 1993a, p. 1044). Далі в цьому самому тексті Барт виокремлює специфічні риси кінематографічного означника, а саме: він – *неоднорідний* (звертається до різних органів чуття, об'єднує зорові й аудіальні образи); *полівалентний* (причому йдеться про подвійну по-

лівалентність – "один означник може мати кілька означуваних (у лінгвістиці це зветься полісемія), а одне означуване може виражатися кількома означниками (синонімія)"; *комбінаторний* (кінематографічні означники – декорації, костюм, пейзаж, музика, жести – поєднуються один із одним за допомогою складного синтаксису (Barthes, 1993a, p. 1041–1043).

Відношення ж означника та означуваного в кіно Барт визначає як *аналогічне* – тобто не довільне, а мотивоване. "У нашому мистецтві, й особливо у мистецтві кінематографа, проміжок між означником та означуваним дуже малий; це семіологія не символіки, а прямих аналогій; якщо потрібно означити генерала, то показують у всіх подробицях повну генеральську форму. Наша кіносеміологія не спирається на жодний код"; вона прагне надати глядачеві "повну імітацію означуваного (між тим в історії нашого театру були й символістські періоди). Кінематографіст приречений відтворювати "псевдофізис"; він вільний примножувати означники, але не робити їх рідкісними чи абстрактними; у нього немає права ні на символ, ні на знак (у сенсі немотивованості) – тільки на "аналог" (Barthes, 1993a, p. 1045).

По-третє, застосування семіології до аналізу візуального образу (кіно, фотографії чи реклами) первинно (у 1960-х роках) здійснювалось за *аналогією* із семіологією вербальної мови, і дискусії про те, наскільки доречним є аналіз мови кіно за аналогією з вербальною мовою, точились як мінімум до 1967 р.² Між 1967 і 1970 рр. стає зрозуміло, що, по-перше, семіологія кіно має право на існування як окремих напрям; по-друге, семіологія не обмежується лише лінгвістикою, і, отже, неправомірно розглядати як випадки порушення або аномалії всі ті ситуації, коли якийсь знаковий феномен не підпорядковується правилам опису, напрацьованим лінгвістикою стосовно вербальної мови. На думку Крістіана Метца, "не варто було б змішувати понятійний інструментарій лінгвістики з більш загальним концептуальним апаратом семіології. Лінгвістика й семіологія дійсно пов'язані одна з одною. Відповідає дійсності і те, що в межах семіології існують спроби занадто сміливої екстраполяції її термінів в інші галузі". Та не можна випускати з поля зору "різницю, яка існує між, з одного боку, такими поняттями, як фонема, морфема, слово, подвійна артикуляція, суфікс, афіксальне утворення, граматичне число, ступені відкритості голосних звуків тощо (які є лінгвістичними за визначенням); і, з іншого боку, такими концептами, як синтагма, парадигма, деривація, породження, план вираження, план змісту, форма, субстанція, семантична одиниця значення, розрізнявальна одиниця значення тощо, які без зусилля та на законних підставах інтегруються в загальну семіологію: чи будуть вони одразу розглянуті в такій перспективі (знак у Соссюра або у Пірса, *зміст/вираження* у Л. Єльмслева тощо), чи спочатку вони будуть визначені відносно мови як системи (*langue*), але таким чином, щоб ці концепти могли застосовуватися (без викривлення) до інших знакових об'єктів" (Metz, 1970, p. 4).

По-четверте, Барт використовує поняття аналогії за відсутності на той момент іншого, семіотично більш точного терміна, а саме – "іконічності", що з'ясувалося

² У 1967 р. вийшла стаття Умберто Еко "Про членування кінематографічного коду", ключові тези якої він представив на кінематографічній зустрічі в Пезаро 1967 р. (див.: *Linguaggio e ideologia nel film (Atti della Tavola Rotonda alla III Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, maggio 1967)*; Eco, 1976).

¹ У цій книзі Барт пише про себе у третій особі: "він", або R. B.

щойно у 1960-ті роки, коли завдяки Роману Якобсону в Європі стають відомі ідеї американського філософа і семіотика Чарлза Сондерса Пірса. У своїй роботі "По той бік аналогії, образ" (1970) Крістіан Метц пише про це так: "Оскільки семіологічне дослідження обирає в якості свого об'єкта зображення (*l'image*), воно вперше з необхідністю приходить до того, щоб зробити акцент на тих характеристиках зображення, які найбільш очевидним чином виділяють його серед інших типів значущих об'єктів і, зокрема, відрізняють зображення від послідовності слів (або морфем): а саме на "аналогічності" – "іконічності" (висловилися б американські семіотики) – зображення, його загальній чуттєвій подібності з об'єктом, що репрезентується" (Metz, 1970, p. 1).

Через кілька років (після публікації розглянутого тут тексту Ролана Барта) поняття аналогії перестане сприйматися як самозрозуміле. Крістіан Метц, Умберто Еко та інші теоретики поставлять під питання неконвенційну природу не тільки фотографічного реалізму, але й самого іконічного знака. Усі вони дотримуються спільної думки, що "не існує "невинних зображень", що нейтральним чином репрезентували б об'єктивну реальність. Навпаки, кожне зображення містить у собі багато конотацій, породжених соціальними кодами, які своєю чергою є продуктами ідеології" (Aumont, 1997, p. 154).

Примітно, що проблемі аналогії був присвячений окремий випуск журналу *Communications*, який з'явився в 1970 р. У вступній статті до цього номера Крістіан Метц зазначає: чи правильно, "що семіологічна рефлексія над зображенням починається зі встановлення поняття аналогії? Адже семіологія не змогла б утриматися в межах цього поняття. Більше того, аналогія вже стала об'єктом досліджень, що наразі проводяться, об'ємних коментарів (а саме в роботах американських семіологів, починаючи з Чарлза Уільяма Морріса та у Франції в журналі "Комунікації"). Те, що пропонує даний номер "Комунікацій", узятий як ціле, це спробувати вивести рефлексію над зображенням за межі уявлень про аналогію: така спроба експліцитно і систематичним чином здійснюється у статті Умберто Еко, на яку так чи інак орієнтовані всі інші" (Metz, 1970, p. 2).

У статті Еко, на яку покликається Метц, подано розгорнену критику розповсюджених уявлень про аналогію між вербальною мовою і мовою кіно, детально обговорюється проблема *іконічного знака* й питання про рівні артикуляції кінематографічного коду. Еко зазначає, що з часів Пірса визначення іконічного знака не піддавалося будь-яким суттєвим модифікаціям. Пірс уважав, що іконічний знак має низку властивостей, притаманних реальному об'єкту, який він репрезентує, тоді як, на думку Еко, іконічний знак не лише не має жодних спільних властивостей зі своїм об'єктом, він "настільки ж довільний, умовний і немотивований, як і вербальний знак" (Eco, 1976, p. 593).

У світлі вищесказаного ми навряд чи можемо погодитися із твердженням Барта, що "кіносеміологія не спирається на жодний код" (ця теза, по-перше, постулює, що в концептуальному плані аналогія протистоїть коду і, по-друге, що кінематографічне зображення "не закодоване"). Між тим, як зазначає Метц (а до нього – Умберто Еко), аналогія і код не перебувають у відносинах "спрощено зрозумілого протистояння одне одному" (Metz, 1970, p. 3). Якщо говорити про "реалізм" у мистецтві, розглядаючи при цьому всі візуальні образи як

репрезентації, то кожне "аналогове"¹ зображення створюється і зчитується відповідно до певних конвенцій (можна стверджувати напевне, що "перспективістський код" забезпечує створення та сприйняття фотографічних знімків на рівні культурного несвідомого). Це також означає, що аналогія сама "закодована", тобто уявлення про аналогію є культурно детермінованим та історично специфічним. Інакше кажучи, "у глибині іконічності повідомлення, побудоване на аналогії, позичає багато інших кодів. Крім того, сама подібність є кодифікованим феноменом, тому що воно відсилає до *судження про схожість*, залежного від часу та місця" (Metz, 1970, p. 3).

До цього варто також додати ще дві тези. Перша полягає в тому, що в будь-якому, навіть "найбіднішому" візуальному повідомленні завжди міститься більше ніж один код. Друга: візуальні коди тісно переплетені з вербальними, вони пов'язані одне з одним складним, опосередкованим чином, а саме: "різке протиставлення "візуального" і "вербального" є грубим спрощенням, тому що воно не враховує всі випадки взаємоперетину, суперпозиції чи комбінування кодів" (Metz, 1970, p. 8). Метц пише про те, що *візуальне* не обов'язково домінує в усіх типах повідомлень, які є "візуальними матеріальними". "І навпаки, воно грає суттєву роль у функціонуванні невізуальних повідомлень: семантична організація природних мов у певних лексичних розділах збігається з виділенням і співвіднесенням точок зору. Видимий світ і мова не є чужими одне одному: звісно, їх семіотична взаємодія не піддавалась ще детальному аналізу, і насправді їхні відношення навряд чи може бути зрозумілими в термінах повного й рабського "копіювання" одного іншим (чи навпаки)" (Metz, 1970, p. 5).

Відповідно, міркування Ролана Барта про фотографію як про "повідомлення без кода" (Barthes, 1977 [1964], p. 36) варто піддати критичному перегляду у світлі дискусій про іконічність, а в тому, що стосується використання ним поняття "аналогії", то, як зазначає Метц, "*іконічна аналогія* – поняття, яке повинно бути збережене тією мірою, якою воно означає найбільш специфічну характеристику більшості зображень, – має служити лише вихідним пунктом дослідження зображення (не завжди необхідним, але часто корисним і навіть вирішальним). Саме за межами може початися власне семіологічна робота, нерозуміння чого може – у карикатурному вигляді – привести до твердження, що неможливо нічого сказати про зображення, крім того, що воно володіє схожістю із зображенням" (Metz, 1970, p. 10).

Не ставлячи крапку в обговоренні відносин Барта з кінематографом, але підбиваючи висновки щодо вищесказаного у зв'язку з уявленнями про кіно як про "аналогічного" медіума, ми хотіли б сказати таке: вважаючи, буцімто зображення є *analogon* реальності – це означає мати пласке уявлення про реалізм і відмовити (кіно)мові у її специфіці (Усманова, 2000, с. 80). Але якраз специфіка кіномови (як проблема *фільмічного*) і стане центральною темою в наступних роботах Барта про кіно.

¹У цифрову епоху питання про "аналогію" отримало у фотографії й кіно додаткові значення. Барт, слідом за Анדרе Базеном, уважав, що в основі аналогії лежать незнищенні безпосередні відносини між камерою і реальністю, яку вона фіксує. Та на сьогодні теза про "онтологію фільмічного образу" піддалася значній трансформації: не те щоб "реальність" зникла зовсім, але її визначення, як і характер відносин з камерою, стали принципово іншими.

Ідеологія (в) кіно: на перетині вербального й візуального

Відносини між "словом" і "образом" не є суто семіотичною проблемою, однак у бартівській аналітиці візуального образу питання про характер відносин між вербальним і візуальним грає важливу роль. У роботі "Риторика образу" (1964) Барт приділяє особливу увагу аналізу значень, що виникають на перетині візуального й вербального повідомлень. Він зазначає, що у західній культурі, починаючи з появи книги, у переважній кількості візуальних текстів і тим більш у засобах масової комунікації "мовне повідомлення супроводжує зображення" (чи то заголовки статті, підпис під фотографією, рекламний текст, комікси тощо). Він вважає, що зарано говорити про те, що на зміну цивілізації письма прийшла "цивілізація зображень" (Barthes, 1977a, p. 38).

Однак роль і функції вербального супроводу вивчені, на думку Барта, недостатньо. У зв'язку з цим виникає ціла низка питань: чи надлишкове зображення щодо тексту, чи дублює воно інформацію, що міститься у тексті, чи, навпаки, текст містить додаткову інформацію, відсутню в зображенні? (Barthes, 1977a, p. 38). Барт міркує, що мовне повідомлення в медіатекстах виконує дві функції стосовно зображення: функцію *закріплення та зв'язування*¹.

На рівні денотації йменування дозволяє "обрати правильний рівень сприйняття", що скеровує погляд і фокусує увагу на певних означниках. "Вельми тонко маніпулюючи читачем, текст керує ним, направляючи до заздалегідь заданого смислу". Таким чином, іменування сприяє закріпленню смислу, а "закріплення смислу – це форма контролю над образом" (Barthes, 1977a, p. 40).

Отже, за допомогою семіологічного інструментарію Барт розкриває механізми роботи ідеології. Ідеологія у широкому сенсі являє собою визначену (або певним чином сконструйовану) точку зору на світ, і оскільки вербальне роз'яснення має "вибірковий характер", то можна зробити висновок, що "сама на рівні тексту мораль та ідеологія суспільства сповіщають про себе з особливою силою" (Barthes, 1977a, p. 40).

Звісно, маніпулювання реципієнтом відбувається не лише в рекламі, але в рекламі воно здійснюється систематично й найочевиднішим чином. Стосовно кінематографа можна говорити про репресивний характер титрів у німому кіно або ж про гегемонію вербального тексту в звуковому фільмі. Кінематографісти усвідомили серйозність проблеми доволі рано – у переддень настання ери звукового кінематографа. Багато кінорежисерів-авангардистів прагнули уникати титрів, тим більш що наприкінці 1920-х "німий" кінематограф мав значний арсенал засобів для вибудовування оповіді виключно візуальними прийомами, без звернення до вербального тексту. У тих випадках, коли без допомоги титрів було все-таки не обійтись, вони використовувались у цілком визначеній функції (напр., для денотації еліптичних проміжків, при переході до іншого часу і простору дії, до іншої нарративної ситуації). Іншою – підривною – стратегією звернення до титрів могло бути створення навмисно двозначних, провокативних, конфліктних відношень між зображенням і словом, коли видиме спростовувало значення написаного в титрах (до цього прийому часто вдавались радянські режисери 1920-х років, але також і їхні послідовники в епоху, коли титри стали анахронізмом, але могли використовуватись як засіб інтерпеляції глядача або з метою *одив-*

нення чи включались у структуру фільмичного нарративу (як у "Безумному П'єро" Годара)). У цілому можна було б сказати, що справжнє кіно завжди пручалось Логосу і "не бажало говорити", експериментуючи зі звуковим супроводом (музика, шуми), але не надто покладаючись на мовлення. Більше того, тиша в кіно також є вельми "красномовним" засобом вираження.

Питання, однак, полягає у такому: чи лише вербальне повідомлення, що узурпує владу мови, відповідальне за виробництво ідеології в різних медіатекстах? Барт зберігає можливість для автономії візуального образу у виробництві значення у статичних зображеннях (фотографія, картина, реклама), говорячи про те, що "на практиці ми все одно спочатку читаємо зображення, а не текст, що його сформував: роль тексту зрештою зводиться до того, аби примусити нас обрати одне з можливих означуваних" (Barthes, 1977a, p. 40). Кінематографічні значення, принаймні в середині 1960-х, уявляються йому значно більш залежними від слова: він зазначає, що у звуковому кінематографі "словесні зв'язки" грають дуже важливу роль, особливо у тих ситуаціях, коли "діалог не просто роз'яснює зображення, але, роблячи можливим перехід від висловлювання до висловлювання, оперуючи смислами, відсутніми у зображальному ряді, – забезпечує розвиток дії" (Barthes, 1977a, p. 41).

Важко не погодитись з Бартом в тому, що звуковий кінематограф дійсно поглибив і зробив відчутною залежність фільмичного образу від вербального тексту. Однак в історії кіно ми знайдемо чимало прикладів тому, як за допомогою суто візуальних прийомів – різних типів монтажу (напр., метафоричного і паралельного), способів кадрування і декадрування, композиції кадру, ракурсу зйомки тощо – фільм маніпулював глядачем, підводячи його до потрібного ідеологічного висновку (як про це писав Сергій Ейзенштейн у "Монтажі атракціонів" (1923)).

Думка Барта щодо ролі вербальної мови в кіно починає змінюватися, коли відбувається зближення теорії кіно та психоаналізу: на початку 1970-х років французькі теоретики обговорюють "ідеологічні ефекти базового кінематографічного апарату"², проблему відносин між камерою й суб'єктом, аналогії між дзеркалом та екраном, механізми ідентифікації в кіно, різні типи візуальних потягів (скопофілія, вуайеризм) і специфіку візуальної насолоди в досвіді сприйняття фільму. Кіно починає розумітися як "техніка Уявного", що легалізує і закріплює заборонений досвід на інституційному рівні (Metz, 1982, p. 3, 7, 65, 74). У цьому контексті можна говорити про значну теоретичну дистанцію, що відділяє Барта, який міркував про відношення слова й образу в "Риторикі образу" у 1964-му, – від Барта, який переглядає "ситуацію кіно" у середині 1970-х.

На думку Жана-Мішеля Рабате, еволюцію поглядів Барта на проблему візуального образу можна описати "як перехід від одного "Уявного" – сартрівської свідомості, що лежить в основі екзистенціалістської чи неомарксистської феноменології, – до іншого, лаканівського "образного репертуару", який опиняється затиснений між логічною структурою Символічного і Реальним, що чинить спротив мові" (Rabaté, 1997, p. 2).

¹ *L'ancrage et relais* (фр.), *anchorage and relay* (англ.).

² Про це йдеться в одній із найавторитетніших і новаторських для психоаналітичної теорії кіно робіт під авторством Жана-Луї Бодрі, оприлюдненій ним у 1970 р. (Baudry, Jean-Louis (1970). *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. Cinétique*, № 7, 8, pp. 1–8).

У 1975 р. Барт оприлюднив невеликий текст під назвою "Виходячи з кінотеатру"¹ у тематичному номері журналу "Комунікації", присвяченому психоаналізу й кіно. У цій статті йдеться не про фільми, а про досвід і умови перегляду кіно. Він зазначає про те, що кінематографічне зображення діє як "наживка" (*une leurre*), воно "зачаровує, захоплює" глядача, який буквально "прилипає до екрану" (Barthes, 1989a, p. 347). А приклеюючись до репрезентації, до екрану, глядач приклеюється й до ідеологічного дискурсу. Очевидно, що це і є основна причина неприязні ("спротиву") Барта до кіно (а точніше – до кіно як інституції, як до апарату): він питає себе, чи можна отримати задоволення, співпереживати і включитися у фільмічну оповідь, не опиняючись при цьому поглиненим кіновидовищем, не стаючи його безвольною жертвою²? Вердикт Барта не залишає сумнівів: "Ідеологічність – це Уявне нинішнього часу, це Кіно суспільства" (Barthes, 1989a, p. 348).

"Третій смисл" і поетика невимовного

У роботах 1970-х років Барта особливо цікавить питання про владну природу мови, обумовлену самою її структурою. Називаючи мову "звичайним фашистом", він говорить про те, що в "мові рабство і влада переплетені нерозривно". І навіть стверджує, що "свобода можлива тільки поза мовою". Але чи існує вихід за межі мови? (Barthes, 1979, p. 33, 34).

Тривогу, пов'язану з владою мови, і бажання вийти за її межі ми можемо відчувати в різних його есе та статтях, вона поступово наростає, як крещендо, від тексту до тексту. Приміром, у *Camera lucida* – останній його книзі, присвяченій фотографії, – Барт говорить, що у фотографічному знімку він виявляє "тиск невиразного", яке хоче себе висловити (Barthes, 1981, p. 19). Або в іншому місці тієї самої книги він зауважує: "Боб Вілсон затримує на собі мою увагу, але я не можу виразити, чому, точніше, в якому саме місці: що це, погляд, шкіра, положення рук, баскетбольні туфлі? Вплив очевидний, але його не вдається "засікти", він не знаходить свого знаку й імені, він викликає біль (*il est souffrant*), знаходячи, менше з тим, притулок у якійсь невизначеній зоні моєї особистості" (Barthes, 1981, p. 51–52). Барт зрікається мови у своєму бажанні зануритися у споглядання фотографії: "Нічого не говорити, заплістити очі, дати деталі в повній самотності дійти до афективного шару свідомості" (Barthes, 1981, p. 55). Його дратує "зусилля опису", від якого "завжди вислизає точка впливу" (Barthes, 1981, p. 53). Варто згадати також про те, що Барт визначає "фільмічне" як те, що "не може бути описане", як зображення, яке "не є репрезентацією" (Barthes, 1977c, p. 64).

¹ Див.: Barthes, Roland (1975). "En sortant du cinéma," *Communications*, 23 (Psychanalyse et cinéma), pp. 104–107. Детальний коментар до цієї невеликої статті можна знайти в тексті Хермана Ассельбергса. Він, зокрема, звертає увагу на один важливий момент, що стосується закінчення епохи класичних кіносеансів. "Барт виходить з кінотеатру в кінці розквіту кінематографа. Через рік після появи його тексту в *Communications* у продаж потрапляють VHS. Не минуло і кількох років, як з'явилися пультидистанційногокерування і відеомагнітофони" (Asselberghs, 2021, p. 145), а це в свою чергу означає, що разом з технологіями змінилися не тільки практики походу до кіно, а й сама "ситуація кіно".

² Як тут не згадати іронічний коментар Метца про його відносини з кінематографом: "я сам жертва того, що я критикую" (Metz, Ch. (1982, p. 12)).

Інакше кажучи, у цей період (з початку 1970-х) у текстах Барта все чіткіше виявляється інтерес до того, що можна було б назвати *поетикою невимовного*. Але для початку потрібно з'ясувати, що ми маємо на увазі під "невимовним"? У цього слова багато відтінків смислу, і ми вважаємо, що саме полісемічність є умовою можливості його використання на правах теоретичного поняття. У своєму буденному значенні воно нерідко відсилає до таких ситуацій, коли буквально "немає слів", коли фізіологічно і психологічно важко говорити через сильне потрясіння, коли отримане враження (або бажання) опирається вербальній артикуляції, або ж тоді, коли для побаченого чи пережитого звичного вокабулярія недостатньо. Це слово використовується також для характеристики екстатичних, граничних емоційних станів (відсилаючи до "невимовної радості", до "несказаного жаху", до невиразного болю та страждання). Далі "невимовним" може бути назване те, що не вимовлене вголос, але те, що передбачається у зазорі, у паузі, у проміжку між репліками чи між різними інстанціями вираження (музика, жест, візуальний образ, неартикульований звук можуть замінити невисловлені слова). Та "невимовне" – це також і те, що не може бути сказане вголос з ідеологічних причин, специфічних для інституціональних режимів кіно в певний історичний період, коли ми маємо справу з табуованими чи етично складними темами (чи то сексуальність, безумство, смерть, психологічна травма тощо). Іншими словами, "невимовне" у мистецтві – це питання про *межі репрезентації*.

Проблема "невимовного" у кіно може бути розглянута в кількох контекстах. По-перше, вона тісно пов'язана із семіологією, коли експліцитно формулюється задача виявлення та опису тих значень, які не "промовляються", – як у випадку "третього смислу" Барта або ж конотативних значень, що не піддаються аналітичній мові внаслідок їхньої ефемерності та рухливості. По-друге, з "невимовним" пов'язаний аналіз репрезентації емоцій у кіно (тут важливе все: невербальний характер і культурна сконструйованість емоцій, а також розмаїття кіноприйомів, що застосовуються для передачі різних відтінків емоційних станів та афекта, який переживає глядач). По-третє, цей термін доречно використовувати в межах рецептивних досліджень: тут я маю на увазі ситуації, коли нові смисли виникають унаслідок певного способу інтерпретації – нібито в зазорі між висловленим і тим, що малось на увазі³.

На наш погляд, усі три вищезгадані можливості ми знаходимо у "Третьому смислі" (1970) – найвідомішій роботі Барта про кіно. Ураховуючи багатозаровість цього тексту, різноманіття його інтерпретацій та різні траєкторії подальшого обговорення намічених у ньому питань⁴, ми дозволимо собі зупинитися лише на тих його аспектах, які пов'язані з поняттям "фільмічного" – того, що становить не кількісну різницю (a simple difference of degree) між двома медіа, а радикальну відмінність (Barthes, 1977a, p. 44) кіно від фотографії.

³ Зауважимо, що полісемічність кінематографічних означників має особливе значення в умовах жорсткої ідеологічної цензури, коли "читання поміж рядків" (напр., у тоталітарних суспільствах) стає рутинною практикою, що усвідомлюється як програмна установка стосовно різних типів текстів (від газети чи наукової статті до театральної постановки).

⁴ Наприклад, від теорії фотографії Сільві П'єр до "недосяжного тексту" Раймона Беллура чи від поетики крупного плану в кіно до дослідження деталі в живописі у Даниеля Арраса.

Зазначимо одразу – це текст, знайомство з яким може спантеличити невідготовленого читача¹. До того ж Барт усіяко підкреслює фрагментарність, незавершеність, робочий характер своїх роздумів про кіно (запевняючи читача в тому, що це лише "замітки" про кілька фотографій з "Івана Грозного"). Але щоб зрозуміти цей текст і причини, що спонукали Барта його написати, треба бути добре знайомим із контекстом – з передісторією бартівських міркувань про кіно, з аналітичним інструментарієм лінгвоструктуралізму та з етапами формування теорії кіно у Франції у 1960–1970 рр. – усім тим, що ми спробували у стислій формі представити вище.

У "Третьюму смислі" Барт приділяє особливу увагу полісемічності візуального (кінематографічного) образу, що вислизає від вербалізації, і це повертає нас до міркувань про проблему можливостей і меж природної (вербальної) мови в описі мови кіно. Звісно, вербування мова була й залишається універсальним медіатором, або "інтерпретантом", усіх інших знакових систем (за виразом Еміля Бенвеніста), але в певному смислі втручання мови блокує "мовлення" самого образу – мова призначає образ референта і прирікає його на визначеність (як це було продемонстровано Бартом у "Риторичі образу" (Barthes, Roland, 1977a). Застосування ж екфрастичних прийомів в описі кіно й фотографії натикається на додаткове обмеження: описувати роботу кіно без використання термінів, що мають суто технічне походження, неможливо².

"Третій смисл" – це робота, примітна у багатьох аспектах: виявляючи й намагаючись описати те, що "не може бути описане", Барт винаходить свою власну мову, пропонуючи такі поняття, як "третій смисл" і "фільмічне". Така стратегія інтерпретації, що індивідуалізує власний об'єкт, буде пізніше визначена Бартом як *Mathesis singularis* – "окрема наука" для "окремого об'єкта" (Barthes, 1981, p. 8).

Аналізуючи кілька фотографій з фільму Сергія Ейзенштейна "Іван Грозний" (1945–1958), Барт виділяє такі рівні читання: 1) інформативний (*informatif*) – рівень комунікації; 2) символічний (*symbolique*) – рівень значення; 3) і нарешті – рівень означування (*signifiante*). Символічні значення – інтенціональні (містять те, "що хотів сказати автор"), вони закладені в структуру повідомлення і *призначені* для глядача (Barthes, 1977b, p. 52–53, 54). Такі значення він уважає за можливе визначити як "природний смисл" (*le sens obvie*).

На третьому рівні інтерпретації ми маємо справу з особливим – *відкритим смислом*, який не змішується із "драматичним смислом епізоду" і не пов'язаний з "референтним символізмом". Це смисл, який *являється* нам у процесі перегляду фільму і *виявляється завдяки* вгляданню і вслуханню. Це очевидний і в той самий час "вислизаючий" смисл, він одночасно – випадковий і упертий. Барт говорить про нього як про "неописаний", бо він існує "не в мові (навіть не в мові символів)", але

¹ Для читачів, далеких від семіотики та лінгвістики, складність у розумінні цього тексту виникає передусім на рівні використаної Бартом термінології ("пермутаційний", "референтний", "дієгетичний", "полісемія", "означуване", "означник", "означування", "анафоричний жест", "ауратичний ефект" тощо). Між тим у Франції в 1960–1970-х рр. семіотичний і психоаналітичний вокабулярій використовувався далеко за межами академічних аудиторій, будучи частиною загальнокультурного бекграунду, у тому числі й публіки, яка читала "Cahiers du cinéma".

² В інтерв'ю для "Cahiers du cinéma" (1963) Барт зауважив, що "мрія будь-якого критика – це можливість визначити певний вид мистецтва через його техніку" (Barthes, 1986, p. 279).

знаходиться також і поза мовленням (Barthes, 1977b, p. 55, 60). "Усе, що можна сказати про "Івана Грозного" чи "Потьомкіна", рівною мірою могло б засновуватися на письмовому тексті (який називався б "Іван Грозний" чи "Броненосець "Потьомкін"), виняток становив би відкритий смисл; я можу все прокоментувати в Єфросинії, крім тупості її обличчя" (the obtuse quality of her face) (Barthes, 1977b, p. 65).

"Вислизаючи" від опису й точного визначення, "третій смисл" усе ж піддається теоретичному осмисленню. Барт пропонує розглядати відкритий смисл як "наголос", як анафоричний жест³, як "форму самовияву, подібну до складки (несправжньої складки) на важкій скатертині інформації та значень", як "означник без означуваного" (Barthes, 1977b, p. 57, 61, 62). У кіно третій смисл виникає як ефект *фільмічного*, яке може виявитися лише там, де "артикульоване мовлення стає приблизним і починається інша мова" (Barthes, 1977b, p. 64).

У світлі того, що було сказане вище про психоаналітичну теорію кіно, про зв'язок між образом і вербальною мовою, ми навряд чи будемо здивовані такої постановці питання, але чому Барт стверджує, що *фільмічне* може бути виявлене саме у фотографії, а не в рухливому фільмі, чому "фільмічне" протистоїть фільму?

Запропонований Бартом спосіб роботи з "фільмічним" передбачає поділ, уявну чи фактичну зупинку руху фільмічного потоку, розсікання фільму (*decoupage*⁴) на "стоп-кадри", які потім інтерпретуються окремо. Але така модель аналізу суттєво відрізняється від вихідної установки Барта, заявленої ним у 1960 р., – знайти й описати одиниці читання, які були б науково обґрунтованими й підлягали б семіологічній таксономії. Навпаки, як ми бачимо, він робить значущими окремі зображення, вихоплені з фільмічного цілого. І тут виявляється, що вибір одиниць читання – це не стільки проблема строгої (строго структуралістської) методології, скільки питання бажання (Grossman, 2015) й індивідуально пережитого афекту. У цих кадрах ("фотограмах") він фокусується на *деталях*, які в наративному плані можуть здатися бездіяльними, нефункціональними (щось "лицедійське у бородці Івана", «балаганний перстень на руці Герінга у "Звичайному фашизмі"», "патетична правда стисненого кулака пролетарія в «Броненосці Потьомкіні»» (Barthes, 1977b, p. 58, 60), але саме завдяки ним виникає ауратичний ефект, встановлюється емоційний зв'язок між глядачем і екраном, актуалізуються *непроговорені* та *в принципі невимовні* відтінки смислу. Можна сказати, що в процесі аналізу фотографій

³ Юлію Кристеву зацікавили слова, позбавлені "словникового" значення, що отримують смисл лише у фразі (як німецьке *dann* чи литовське *ar yra*) (См.: Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil. P. 82). Тут варто було б згадати також Романа Якобсона з його інтересом до емотивної функції мови, яку до нього лінгвісти не "помічали", уважаючи, що такі паралінгвістичні феномени не можуть бути включені у сферу лінгвістичного аналізу, оскільки тут ідеться про значення, що виникають завдяки інтонації, експресивному "синтаксису", які не залежать від семантики вимовленого (Jakobson, R. (1966). *Linguistics and Poetics*. T. Sebeok (Ed.), *Style in Language*. Massachusetts Institute of Technology Press, p. 350–377).

⁴ Найближчим еквівалентом французького терміна *decoupage* буде поняття "розкадровування" чи режисерського сценарію, але при перекладі іншими мовами зникає зв'язок з "розрізом" як умовою монтажною склейки. Англійське визначення технічного монтажу *cutting*, навпаки, не ховає своєї технічної природи. Як зауважив Ролан Барт в іншому тексті: "Найсерйозніше слово в кіно – це "Ріж!" (Цит. за: Grossman, 2015).

у Ейзенштейна Барт знаходить те, що за кілька років отримає назву *punctum*¹, але вже стосовно фотографії.

Тут варто зазначити, що поняття "фотограми" має два основні значення (які виявляються у слововжитку – як у теорії, так і в практиці кіно): 1) у широкому смислі мова може йти про будь-яке фіксоване, статичне зображення на "кінострічці", яке синонімічне стоп-кадру (принаймні відтоді, як технологічно це стало можливим: спочатку в епоху відео і далі в умовах комп'ютерних маніпуляцій з фільмом); 2) у більш вузькому смислі йдеться про "кадрику" на кіноплівці – одну з багатьох подібних, майже непомітних для неозброєного або стороннього ока "комірок" монтажного кадру. У цьому значенні плівкова фотограма являє собою ніби окремий фотографічний знімок – з тією різницею, що зліва і справа можуть бути практично ідентичні знімки, які, однак, фіксують різні фази руху і ледве помітні зміни кінематографічних планів (зміна масштабу, ракурсу, композиції, глибини кадру тощо)². У той час коли Барт писав свій текст, поняття "фотограми" застосовувалось саме у цьому другому значенні.

Сільві П'єр, яка запропонувала 1971 р. ескіз "теорії фотограми", звертає увагу на те, що фотограма – це осереддя матеріальності в ефемерній, ілюзорній природі кінематографа: до неї можна доторкнутися, розрізати, склеїти, у неї є поверхня та краї. Парадоксальність фотограми в тому, що ця одиниця читання – також і вияв матеріальності "тексту" (Pierre, 1971, p. 76).

Фетишистський інтерес Барта до фотограм – статичних зображень, які, будучи самодостатніми "одиницями аналізу", містять зв'язок з іншими кадрами, що становлять монтажне ціле, – передбачає модель текстуального аналізу, яка ним формулюється приблизно у той самий час. Фотограми як одиниці "близького читання" – це і є *лексії* (див. детальніше: Barthes, R. (2002, p. 13). Інший французький теоретик, Раймон Беллур, пізніше зауважував, що фотограми "виключно важливі. Вони дійсно пристосовані до потреб читання еквівалентом стоп-кадрів, що отримані на монтажному столі та мають цілком суперечливу функцію *відкривати текстуальність фільму в той самий момент, коли вони переривають його розгортання*" (Raymond Bellour 1975, p. 25, *курсив мій* – А. У.).

Ми б також сказали, що сама логіка текстуального аналізу, націленого на те, щоб не пропустити "ні вузлика на тканині означника" (Barthes, 2002, p. 12), виявляється багато в чому близькою – принаймні стосовно аналізу співвідношення між "частиною" і "цілим" – практиці монтажу. Більш того, можна говорити і про схожість ускладнень, пов'язаних з вибором "одиниць": наскільки обґрунтованим (окрім технічних критеріїв), усвідомленим є вибір монтажера, який надає перевагу одному з багатьох майже однакових зображень: де все-таки треба зробити "розріз"? І коли Барт говорить про "третій смисл" як про поріз, що розсікає смисл (і навіть саме

бажання смислу) (Barthes, 1981), я бачу в цьому також алюзію на прийоми монтажу, оскільки, розрізаючи, заново з'єднуючи в іншій "фразі" вирізані фотограми, монтаж руйнує одні смисли і створює нові.

Відповідно, "третій смисл" неминуче виникає десь "між" – між проміжками, що не мають значення (якщо ми говоримо про інтервали між фотограмами на плівці), у "чистій послідовності перерв" (Barthes, 1977b, p. 94), у просторі "поза текстом" тощо.

Підбиваючи деякі **висновки** запропонованого вище аналізу теоретичних міркувань Барта про кіно, можна було б сказати, що Барт звернувся до кіно в пошуках відповіді на питання, що не вирішуються в межах лінгвістики й семіотики тексту – про незначуще, про неструктурне, про несеміотичне, – і знаходить її у *фільмічному*. Однак є й інша причина: у його інтересі до кіно, а потім і фотографії як константа зберігається намагання зрозуміти, яким чином глядач може подолати владу образу: через стратегію одивнення, аналітику свого афекту і бажання, – а також виявлення означників механізмів роботи ідеології. Нам уявляється, що аналіз *поетики невимовного* становить "травматичне" ядро кінотеорії, і саме в такому ракурсі можна було б інтерпретувати тексти Барта про кіно, написані ним у період з 1960 до 1980 р.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Asselberghs, H. (2021). Rapture as resistance: Notes on Leaving the Movie Theater. *Image & Narrative*, 22(3), 139–149. Retrieved from <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2785>
- Aumont, J. (1997). *The Image*. BFI Publishing.
- Barthes, R. (1963). Sur le cinéma (avec M. Delahaye et J. Rivette). *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Seuil, pp. 255–266.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*, trans. By Annette Lavers. FARRAR, STRAUS & GIROUX.
- Barthes, R. (1975). En sortant du cinema [Leaving the Movie Theater]. *Communications*, no. 23, pp. 104–107.
- Barthes, Roland (1977a). "Rhetoric of the Image". *Barthes, Roland. Image. Music. Text (essays, selected and translated by Stephen Heath)*. Fontana Press, pp. 32–51.
- Barthes, R. (1977b). *Roland Barthes by Roland Barthes* (translated by Richard Howard). University of California Press.
- Barthes, Roland (1977c). The third meaning. Research notes on some Eisenstein stills. *Barthes, Roland. Image. Music. Text (essays, selected and translated by Stephen Heath)*. Fontana Press, pp. 52–68.
- Barthes, R. (1979). Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, College de France, January 7, 1977. *Oxford Literary Review*, 4, pp. 31–44.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida. Reflections on Photography* (translated by Richard Howard). Hill and Wang.
- Barthes, R. (1986). Towards a Semiotics of Cinema: Barthes in interview with Michel Delahaye, Jacques Rivette. Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma. 1960–1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Harvard University Press, p. 276–285.
- Barthes, Roland (1989a). Leaving the Movie Theater. *The Rustle of Language* (Hill and Wang, 1986), 345–349.
- Barthes, Roland (1989b). The Reality Effect. *Barthes, R. The Rustle of Language* (Hill and Wang), 141–149.
- Barthes, R. (1993a). Le problème de la signification au cinéma. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1039–1046.
- Barthes, R. (1993b). Les "unités traumatiques" au cinéma. Principes de recherche. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1047–1056.
- Barthes, R. (1993c). Puissance et désinvolture. *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 725–727.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*. Blackwell Publishing Ltd.
- Bellour, R. (1975). The Unattainable Text. *Screen*, Vol. 16, Issue 3, Autumn 1975, pp. 19–28.
- Cohen-Séat, G. (1949). Le discours filmique. *Revue internationale de filmologie*, no. 5, pp. 37–48.
- Eco, U. (1976). Articulations of the Cinematic Code. *Nichols, Bill, ed. Movies and Methods. An Anthology*. Vol. I. University of California Press, p. 590–606.
- French, P. (2020). *Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics*. Bloomsbury Academic.
- Grossman, E. (2015). Roland Barthes et les *Cahiers du cinéma* [available online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421416/document>].

¹ У концепції Барта *punctum* і *studium* створюють антитетичну пару. Якщо *studium* – це "поле культурних інтересів", те, що наративізується і підлягає інтерпретації в інтерсуб'єктивному просторі, то *punctum* – це деталь зображення, яка не належить до порядку оповіді та в певному смислі перешкоджає його сприйняттю. Барт порівнює *punctum* із "раною", "розрізом", "уколом", який відчуває конкретний індивід – суб'єкт сприйняття, унаслідок чого радикально змінюється режим читання зображення (Barthes, 1981, p. 26–27, 42–43).

² У середньому можна говорити про десятки чи навіть сотні тисяч фотограм в одному фільмі; це визначається його тривалістю.

- Howells, R. (2003) *Visual Culture*. Polity.
- Jakobson, R. (1966). Linguistics and Poetics. *T. Sebeok (Ed.). Style in Language* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, p. 350–377.
- Kirsten, G. (2018) Barthes' Early Film Semiology and the Legacy of Filmology. *Metz, Tröhler, Margrit and Guido Kirsten, eds. Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press, pp. 127–144.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- Marie, M., and Vernet, M. (1990). Entretien avec Christian Metz. *Iris*, no. 10, pp. 271–97.
- Metz, Christian (1970). Au-delà de l'analogie, l'image", in [Beyond the Analogy, the Image]. *Communications*, No. 15, pp. 1–10.
- Metz, Christian (1974). Problems of Denotation in the Fiction Film. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. by Michael Taylor. Oxford University Press, pp. 108–146.
- Metz, Ch. (1982). *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema* (translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti). Indiana University Press.
- Pierre, S. (1971). Éléments pour une théorie du photogramme. *Cahiers du cinéma*, no. 226–227, pp. 75–83.
- Rabaté, J.-M. (1997). Introduction. *Rabaté, J.-M., ed. Writing the Image after Roland Barthes*. University of Pennsylvania Press, pp. 1–16.
- Barthes, Roland (1989a). Leaving the Movie Theater. *The Rustle of Language* (Hill and Wang, 1986), 345–349.
- Barthes, Roland (1989b). The Reality Effect. *Barthes, R. The Rustle of Language* (Hill and Wang), 141–149.
- Barthes, R. (1993a). Le problème de la signification au cinéma. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1039–1046.
- Barthes, R. (1993b). Les "unités traumatiques" au cinéma. Principes de recherche. *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 1047–1056.
- Barthes, R. (1993c). Puissance et désinvolture. *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Tome 1 (1942–1961). Seuil, pp. 725–727.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*. Blackwell Publishing Ltd.
- Bellour, R. (1975). The Unattainable Text. *Screen*, Vol. 16, Issue 3, Autumn 1975, pp. 19–28.
- Cohen-Séat, G. (1949). Le discours filmique. *Revue internationale de filmologie*, no. 5, pp. 37–48.
- Eco, U. (1976). Articulations of the Cinematic Code. *Nichols, Bill, ed. Movies and Methods. An Anthology*. Vol. I. University of California Press, p. 590–606.
- ffrench, P. (2020). *Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics*. Bloomsbury Academic.
- Grossman, E. (2015). Roland Barthes et les *Cahiers du cinéma* [available online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421416/document>].
- Howells, R. (2003) *Visual Culture*. Polity.
- Jakobson, R. (1966). Linguistics and Poetics. *T. Sebeok (Ed.). Style in Language* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, p. 350–377.
- Kirsten, G. (2018) Barthes' Early Film Semiology and the Legacy of Filmology. *Metz, Tröhler, Margrit and Guido Kirsten, eds. Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press, pp. 127–144.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- Marie, M., and Vernet, M. (1990). Entretien avec Christian Metz. *Iris*, no. 10, pp. 271–97.
- Metz, Christian (1970). Au-delà de l'analogie, l'image", in [Beyond the Analogy, the Image]. *Communications*, No. 15, pp. 1–10.
- Metz, Christian (1974). Problems of Denotation in the Fiction Film. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. by Michael Taylor. Oxford University Press, pp. 108–146.
- Metz, Ch. (1982). *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema* (translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti). Indiana University Press.
- Pierre, S. (1971). Éléments pour une théorie du photogramme. *Cahiers du cinéma*, no. 226–227, pp. 75–83.
- Rabaté, J.-M. (1997). Introduction. *Rabaté, J.-M., ed. Writing the Image after Roland Barthes*. University of Pennsylvania Press, pp. 1–16.

REFERENCES

- Asselberghs, H. (2021). Rapture as resistance: Notes on Leaving the Movie Theater. *Image & Narrative*, 22(3), 139–149. Retrieved from <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2785>
- Aumont, J. (1997). *The Image*. BFI Publishing.
- Barthes, R. (1963). Sur le cinéma (avec M. Delahaye et J. Rivette). *Barthes, R. Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Seuil, pp. 255–266.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*, trans. By Annette Lavers. FARRAR, STRAUS & GIROUX.
- Barthes, R. (1975). En sortant du cinéma [Leaving the Movie Theater]. *Communications*, no. 23, pp. 104–107.
- Barthes, Roland (1977a). "Rhetoric of the Image". *Barthes, Roland. Image. Music. Text* (essays, selected and translated by Stephen Heath). Fontana Press, pp. 32–51.
- Barthes, R. (1977b). *Roland Barthes by Roland Barthes* (translated by Richard Howard). University of California Press.
- Barthes, Roland (1977c). The third meaning. Research notes on some Eisenstein stills. *Barthes, Roland. Image. Music. Text* (essays, selected and translated by Stephen Heath). Fontana Press, pp. 52–68.
- Barthes, R. (1979). Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, College de France, January 7, 1977. *Oxford Literary Review*, 4, pp. 31–44.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida. Reflections on Photography* (translated by Richard Howard). Hill and Wang.
- Barthes, R. (1986). Towards a Semiotics of Cinema: Barthes in interview with Michel Delahaye, Jacques Rivette. Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma. 1960–1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Harvard University Press, p. 276–285.

Almira OUSMANOVA, PhD, Prof.
ORCID ID: 0000-0003-1518-9128
e-mail: almira.ousmanova@ehu.lt
European Humanities University, Vilnius, Lithuania

THE POETICS OF THE UNSPEAKABLE AND "LE FILMIQUE" IN THE WORKS OF ROLAND BARTHES

In the given article the author examines conceptual contribution of Roland Barthes to Film Theory from the standpoint of current debates on the methodology of analysis of the photographic and cinematic images. Barthes' input to the studies of visuality is being discussed in three interconnected aspects. Firstly, the evolution of Barthes' analytic approach is traced in the context of the formation of Film Semiotics in France and elsewhere (from the 1960s till now). Secondly, the model of textual analysis, elaborated by Barthes in the late 1960s, is considered in relation to the development of film analysis as a particular mode of reading film as a text. Thirdly, highly nuanced and inventive vocabulary, which Roland Barthes applied to the analysis of film language, seems to be particularly suitable for the phenomenalisation of the insignificant in a cinematic text, that is for the interpretation of the uncoded, open, evanescent, elusive, ineffable meanings in a film. Having elaborated such concepts as "third meaning", textual analysis, punctum, "le filmique", "traumatic units of cinema" and others, Roland Barthes provided a conceptual toolkit that allows for the analysis of that what I address here as "the poetics of the unspeakable". This concept, on the one hand, articulates the affective power of cinema as a means of communication, and on the other, characterises the specificity of a cinematic language if compared to other sign systems.

Barthes developed the foundations of textual analysis of cinema. He was searching for answers to questions that cannot be solved within the framework of linguistics and semiotics of the text – about the insignificant, non-structural, non-semiotic – and found them in the filmic. His approach to cinema, and later to photography, maintains as a constant the attempt to understand how the viewer can overcome the power of the image: through the analysis of his affect and desire, as well as the identification of the signifiers of the ideology mechanisms. The analysis of the poetics of the unspeakable constitutes the "traumatic" core of film theory – it could be an optics to interpret Barthes' texts on cinema written between 1960 and 1980.

Keywords: analogy, image, code, film analysis, le filmique, language, poetics of the unspeakable, semiology, textual analysis, the third meaning.

Отримано редакцією журналу / Received: 13.11.23
Прорецензовано / Revised: 24.11.23
Схвалено до друку / Accepted: 27.11.23

УДК 165.191+7.046.1]:130.2](045)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).07](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).07)

Данило ОЛЕКСІН, студ.
ORCID ID: 0009-0000-8162-4234
e-mail: mozzartino56@ukr.net

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

МІФОЛОГІКА В НЕКЛАСИЧНИХ ГУМАНІТАРНИХ РЕФЛЕКСІЯХ НАД МІФОМ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

За останнє століття накопичилась велика кількість концептуальних рефлексій над міфом, однак не було втілено спроби певної об'єктивності та каталогізації вже наявних розвідок. Актуальність нашого дослідження ми умовно розкладаємо на два локуси: загальний і партикулярний. Загальною актуальністю є високий рівень вплетеності міфу та його мотивів у сучасний культурний плин; партикулярний план виявляє себе на рівні спроби об'єктивності теорії міфу ХХ ст. і селекції загального для них методу (1) та наповнення культурологічного дискурсу новими працями у сфері філософії міфу (2).

Метою нашого дослідження є огляд процесу становлення науки міфу в контексті реміфологізації кінця ХІХ ст. як онтологічного аргументу культурологічного дослідження міфу; визначення міфології як синтетичного методу неklasичної інтерпретації міфологічного матеріалу.

Методи: компаративний (в аналізі підходів до дослідження міфу в ХХ ст. і визначенні неklasичного концепту міфу).

Завдання: дослідити складові науки міфу; визначити концепт реміфологізації; аргументувати міфологію як неklasичну модель інтерпретації міфу.

Результати: досліджено складові науки міфу, що являють собою суму неklasичних підходів до дослідження "сакральної розповіді" (ритуальний, функціональний, соціологічний, психоаналітичний, структурний, трансцендентальний і нумінозний підходи); визначено концепт реміфологізації як актуалізації міфу в категорії предмета наукового, філософського й мистецького інтересу; аргументовано міфо-логіку як неklasичну модель інтерпретації міфу із властивими їй принципами – структури та логіки міфу.

Висновки: дослідження міфу піднялось на пізнавальних хвилях глибокого океану сучасної гуманітаристики до висот проблемного простору дослідження культури. Через таку актуалізацію міфу наукою він набув міждисциплінарного характеру, став поняттям, що мігрує із царини в царину, маючи десятки визначень, як і саме поняття "культура". Міфо-логіку можна і слід розширювати в її принципах, оскільки міф можна досліджувати будь-якими шляхами, які представлені в науці про міф. Ця парадигма не є замкненою на самій собі, вона дає варіантність та аспектність розгляду міфу як універсалії культури, а отже, є зручною та виправданою у використанні в контексті неklasичного філософування та сучасної культурології як аспекту неklasики.

Ключові слова: міф, міфологіка, наука міфу, неklasична гуманітаристика, реміфологізація, сучасна культурологія, методологія культурологічного пізнання.

Вступ

Міф як універсалія культури ніколи не зникав зі світоглядного об'єкту суб'єктів культури; також він ніколи не полишав ані мистецького, ані наукового дискурсів. Навпаки – саме у згаданих царинах він і розкривав свої культуротворчі, соціоутворювальні та споглядальні потенції. Однак, як відомо, у певні відрізки плину культури міф вуалювався під парадигмальними новоутвореннями Просвітництва, позитивізму, саєнтизму тощо і, очевидно, як наслідок, проникає у науковий дискурс у формі речей-що-знають-усе (штучний інтелект), "магічних" практик вичерпного пізнання світу, наукового фантазування на предмет інопланетних цивілізацій і т. д.

Густина концентрації й температура кипіння практик міфу в середині ХІХ ст. затребували нового шляху до його дослідження й аналізу як усередині культури, так і окремо як певної абстракції. Етнографічні, релігієзнавчі, антропологічні розвідки кінця ХІХ – початку ХХ ст. відкрили для нас невичерпний "світ архаїчного дикуна", концептуалізувавши поняття ритуалу, міфу, обряду, казки; культурфілософські, структуралістські та психоаналітичні пошуки початку та середини ХХ ст. звернули свою наукову оптику на сутність міфологічної розповіді, на внутрішні шати міфу як мовленнєвого коду (К. Леві-Строс), міфу як конструювання цінностей як смислів (М. Еліаде), міфу як прелогічного мисленнєвого субстрату (Л. Леві-Брюль), міфу як здатності до пізнання культури (Я. Голосовкер), міфу як становлення особистості (О. Лосев), міфу як символічного першопростору культури (Е. Кассіер), міфу як форми виразів смислів культури (К. Юнг).

Такі концептуальні погляди на міф ми називаємо міфологією, або наукою міфу, що була сформована у ХХ ст., однак досі не відрефлексована та не описана як специфічна методологія дослідження міфу. Сутність її принципів редукується до послідовного проникнення у розповідь міфу, шляхи її складання/становлення (хоча всі варіанти міфу і порядні один одному), у логічну канву розвитку смислів і сюжетів міфу. Ми відкидаємо історичність міфу, оскільки вона нічого не дає ані міфові, ані інтерпретаторові, виключаючи тільки можливість відновлення певної частини окремого міфу. Сутнісно міфологія як наука міфу проникає у структуру та логіку розповіді, демонструючи а) граничну логічність міфу; б) міф як інтелектуальний простір людини; в) міф як здатність до пізнання.

Цією статтею ми маємо мужність повернути дослідження міфу (або хоч звернути увагу) до питань онтологічного, епістемологічного та носеологічного порядку, акцентуючи не стільки на трендовості міфу як поняття в політичній філософії, соціології чи рекламі, скільки на сутності міфу як такого. Наша увага зосереджена на методологічному аналізі поняття, явища та процесу міфу.

Огляд літератури. Якщо говорити про дослідження міфу як його інтерпретацію, то такий дослідницько-інтерпретативний шлях бере свій початок від еллінської Греції та імперського Риму, де було сформовано й застосовано дві моделі інтерпретації "сакральної розповіді", а саме – евгемеричний (від імені філософа Евгемера) та алегоричний методи. Перший розглядав міф та його образи як обожнених царів, другий – сформований стоїками та епікурейцями – проводив паралелі між сюжетами міфу та явищами природи (Hübner, 2013, p. 41–42).

Зверхньою була б думка про примітивність даних підходів, оскільки вони хоч і розглядають часткові мотиви міфу, однак утілюють етнографічно-релігійнознавчий план його осмислення в дусі М. Еліаде та Дж. Фрейзера.

Однак лише від XIX ст. ми можемо спостерігати невинну та суттєву актуалізацію і міфу самого по собі, і рефлексій над ним зокрема. Широка палітра втілення міфічних сюжетів у музиці, на полотнах та у словах підносить солідний прошарок міфологічної спадщини – не тільки Європи, а й цілого світу, – до ступеня "речей-що-потребують-осмислення". Що важливо: осмислення не тільки творчого та художнього, а й наукового і філософського.

У період кінця XIX – середини XX ст. було написано багато вагомих праць про міф, його сутність, його інструментарій, однак докладніше ми опишемо означену панораму далі – в основному викладі матеріалу нашої статті, поступово розкриваючи шлях становлення "науки міфу".

За останні роки з'явилась велика кількість теоретичних праць стосовно проблеми міфу в сучасній культурі. Більшість із них слідує за культурологічним вектором осмислення ролі міфів у політичній культурі, рекламі, масовій і популярних культурах, психологічному контексті, однак є й такі, що звертають свій погляд на вирішення проблем і питань первісної культури, "білих плям" на полотні процесу становлення homo. Щодо першої категорії – варто згадати фундаментальні праці української дослідниці Р. Демчук "Українська ідентичність у модусі міфологем", "Міфопоетика як засіб моделювання української ідентичності: культурно-цивілізаційний контекст" і статтю "Міфологема у контексті моделювання національної ідентичності". Пропоновані тексти фокусують свою дослідницьку увагу на проблемі генези й побутування міфу в національних, народних контекстах, на визначення основних архетипів нації, їхнє становлення та вплив на сучасний стан політичних, економічних, психологічних, культурних, одним словом – дискурсів. Цікавим виявляється той факт, що дослідниця у своїх рефлексіях зауважує на архетипах як виразниках національної ментальності (Демчук, 2017, с. 54), посилаючись на К. Юнга, який, за нашими рефлексіями, належить до суми науки міфу. Окрім того, Р. Демчук, посилаючись на К. Юнга, розглядає і психологічний контекст як окремого індивіда, так і цілої нації, актуалізуючи і суб'єктивне позасвідоме, і колективне позасвідоме З. Фрейда та К. Юнга відповідно. А відтак розглядає міф і в політичному дискурсі, і у психологічному опосередковано, таким чином актуалізуючи науку міфу; однак фокусність дослідниці все ж звернено до національних міфів, де наука міфу виступає лише практичним інструментарієм означення архетипів та міфологем націй.

У продовження теми міфу та психоаналітичного дискурсу маємо навести статтю О. О. Лінецької "Особистісний міф як варіативна частина образу світу особистості", в якій автор також звертається до рефлексій про міф та психіку і їхні взаємозв'язки К. Юнга та З. Фрейда. У самому тексті концептуально міф розуміється як матриця кодування смислів суб'єкта в позасвідомому (Лінецька, 2015, с. 175), що практично відсилає нас і до психоаналітичного підходу до дослідження міфу, і до структуралістського, оскільки апелює саме до шифрування смислів та їхньої герменевтики через конструювання образу світу (тобто цей самий особистісний міф розуміється тоді, коли суб'єкту зрозуміла його картина буття). Сутнісно позасвідомий міф

являє собою архаїчну субстанцію невідрефлексованих трансцендентальних і чуттєвих досвідів суб'єкта, що переплетені з нав'язаними колективними уявленнями. Під цими колективними уявленнями можна розуміти навіювання реклами, масового кіно.

Маємо згадати і статтю Д. А. Короля "Давньоскандинавський Thanatos: коди нордичної ментальності в контексті вмирання", в якій автором досліджується культура смерті у нордичних народів. Однак не предметне поле статті цікавить нас, а саме опосередкована актуалізація рефлексій К. Леві-Строса, який теж являє собою виразника науки міфу.

Окремо маємо наголосити на статті С. П. Стоян "Процес реміфологізації" у сучасній культурі", в якій науковиця актуалізує фундаментальне питання майже всіх дослідників міфу: *чому ж він, власне, актуалізується, до того ще й у класичних своїх нарративах?* Дослідниця констатує: "...класична архаїчна міфологія не зникла з ментальної традиції, а постає матеріалом для переосмислення" (Стоян, 2004), і справедливо, оскільки класичні західні та східні міфології так чи інакше переосмислюються й перекодовуються в межах сучасної культуротворчості. Достатньо звернути дослідницю (чи навіть обивательську) оптику на царину цифрової культури – комп'ютерні ігри зокрема, – в яких це саме перекодування змінює знаки у власний спосіб за бажанням, говорячи мовою Я. Е. Голосовкера, *міфотворця*. Це серія ігор "GodofWar", в якій деконструйовано грецьку та скандинавську міфологію, серія ігор "Sekiro: ShadowsDieTwice", де викладено японську міфологію, чи, припустимо "DarkSoules", яка демонструє власні – некласичні – міфопрактики. Така вписаність міфу в густину сучасної культури надає нам *міфологізм*, який, за рефлексіями Стоян, протистоїть міфології, оскільки остання являє собою сакралізований топос практик суб'єкта культури (Стоян, 2004). Ідучи за логікою думок дослідниці, припустимо, що міфологізм являє собою загальний простір – певний каталог міфів і міфологій, що ми ними послуговуємося в процесі переосмислення сучасною культурою тих чи інших міфологічних образів. Стоян стверджує, що "людина – це істота, яка створює міфи, називає ці міфи істинами, а потім живе у відповідних межах, за відповідними законами" (Стоян, 2004); ця теза відсилає нас до розуміння міфу як певної мови та знакової системи, у межах якої функціонує певна інтерсуб'єктивна група: вона розуміє ці знаки та розкодує їх суголосно із законами самого міфу. Відповідно міф у такій оптиці набуває екзистенційних вимірів, оскільки виступає онтологічним і гносеологічним аргументом людини та культури, оскільки а) надає знаки, мову та мовлення і б) насичує ці знаки *смислами*, тому ж стаючи *ініціатором* процесу буття (Стоян, 2004). С. П. Стоян завершує свою статтю на розмислах про реміфологізацію, визначаючи її як спробу перекодування знаків і значень, що уможливить більш широке, спрямоване й осмислене дослідження і, що більш важливо, *розуміння* культури та її процесів (Стоян, 2004).

Окрім вітчизняних дослідників, маємо звернути нашу увагу і на публікації наших західних колег, зокрема на працю Кейт Мішель Годж "Що міф розповідає про людське мислення: когнітивний підхід" (Keit Mitchell Hodge "What myths reveal about how humans think: a cognitive approach to myth"). У контексті нашої статті ця праця являє собою яскравий приклад саме науки міфу (хоч і не без певних поправок), оскільки не звертає свою увагу ані на нації та їхні архетипи, ані на окремі моменти в міфі, навпаки ж – розглядає міф як мисленевий і пі-

знавальний субстрат суб'єкта культури партикулярно та міф як потяг до пізнання загального. Текст публікації пронизано антропологічними візіями К. Гірца, Б. Андерсона, М. Еліаде та, звичайно, К. Леві-Строса. К. Годж виходить з того, що будь-яка людська спільнота, що організована в соціальну групу, мала, має та буде мати свої міфи, оскільки саме міф своїми потенціями формує осмислений побут самої групи, надає їй структуру та ієрархічність, а відтак і соціальну конструкцію вертикалі, а не горизонталі (Hodge, 2006, p. 4). Однак, з іншого боку, у тексті, на наш погляд, не вистачає певного онтологічного обґрунтування у формі визначення критеріїв міфу для архаїчної спільноти та спільноти "цивілізованого світу" (ми вимушено впадаємо в таке розрізнення, оскільки в сучасності маємо представників саме архаїчних спільнот на теренах Африки, Океанії, Австралії тощо). Тобто не розкрита проблема: які критерії міфу й міфічності в принципі та які властиві міфам масовим/некласичним (міські, припустимо, легенди) та архаїчним/класичним (міфології тих самих маорі)? Хоча праця К. Годж і являє собою фундаментальну розвідку в контексті науки міфу, усе ж вона не вдається до сутнісного питання цієї науки: які критерії, начала та основи міфу.

Отже, як ми могли переконатись, гуманітарне осмислення міфу не покидає наукову спільноту, знаходиться та теоретизується велика кількість проблем у заданій площині досліджень. Міф розглядають і з боку його поетики (тобто волі до творчості речі), і з боку логіки та структури; розшуковують основи національних міфів, політичних космогоній і теогоній, розглядаються семіотичні й антропогенні фактори виникнення міфу.

Методологія. Міф можна розглядати в будь-який спосіб, і саме від вибору шляху осмислення речі залежить висновок про саму річ. Особливий шлях ми обрали, досліджуючи та кристалізуючи поняття науки міфу та власне міфу, реміфологізації й міфології, зокрема ми поспричинувались рефлексіями К. Хюбнера (щодо ревізії некласичних пошуків у дослідженні міфу ХХ ст.). Текст "Істина міфу" (К. Хюбнер) надав нам широку панораму історії дослідження обраного явища, особливо ж перші – методологічні – розділи, в яких ретельно відслідковується шлях становлення концептуалізованої науки міфу. Говорячи про згадану науку, зауважимо, що її критерієм виступає власне некласичний погляд на міф як річ, міф як знак, міф як наратив тощо. Іншими словами: наука міфу "висмикує" сам міф із властивих йому класичних контекстів – мистецьких, – занурюючи у "глибокі води" ретельного філософування над ним самим (достатньо згадати тексти Е. Кассіра). Однак К. Хюбнер не використовує словосполучення "наука міфу" для позначення процесу його дослідження у ХХ ст., ні, це – цілком наше узагальнення й наш концепт.

Поняття міфу ми намагались визначити щоякнайкраще, однак не щоякнайточніше, оскільки просто неможливо в сучасному культурологічному дискурсі визначити поняття через формулу "річ – це [...]". В осмисленні поняття міфу ми звертались до виразників власне науки міфу; отримавши велику кількість визначень цього поняття, ми розділили його осмислення на дві форми: міф як структурування буття та міф як потенція до пізнання.

Розглядуваною нами міфологією є некласичний метод дослідження міфу, синтетичний субстрат науки про міф. Однак маємо зробити невелику ремарку стосовно термінології, оскільки науковій спільноті уже відоме поняття – співзвучне нашому – *міфологія*. Уве-

дене в науковий дискурс К. Леві-Стросом, воно має абсолютне відмінне від нашого, хоч у плані іманенції і дещо схоже тлумачення. У своїй статті "Сире та приготоване" Клода Леві-Строса та приховані структури міфу" О. Ельяда зауважує, що самі "Міфологіки" (які являють собою чотиристоронню працю в контексті структурної антропології) постають спробою аргументації думки про те, що не соціальне творить інтелектуальне (переконання Е. Дюркгейма), а інтелектуальне являє собою обґрунтування соціального й культурного (Elyada, 2002, p. 57). Предметом цієї фундаментальної розвідки К. Леві-Строса є пошук універсальних законів мислення, що "підштовхують" людину до тих чи інших рішень. На думку дослідника, "первинний дикун" не є дикуном у сутності, оскільки йому притаманні ті самі розумово-інтелектуальні операції, що і європейцю, відтак саме інтелектуальна сила мозку рухає і дикуном, і міфом у напрямку *класифікації, уніфікації та структурування* навколишньої дійсності (Elyada, 2002, p. 56). Сутнісно міфологіками є шлях становлення бінарних пар знаків і значень усередині міфу, а отже, й усередині свідомості і "звичайного" дикуна, і "цивілізованого"; означені бінарні пари субстанціюють світ, думки, погляди, надають картину світу та буття, тобто міфологіки Леві-Строса являють собою шлях становлення структури. Натомість наша міфологіка є лиш синтетичним методом інтерпретації міфу.

Результати

Упродовж другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. навколо міфу як універсалиї культури точились палкі й непересічні дискусії, що свідчили про необхідність нових підходів і принципів дослідження даного явища. Одним із векторів актуалізації проблеми міфу в гуманітаристиці даного періоду можна вважати аспект реміфологізації у філософії культури й культурології (Hübner, 2013). Нам важливо розкрити процес і концепт реміфологізації (хоча б побіжно), оскільки саме це явище проклало дорогу науці про міф.

Наприклад, звертаючись до праці К. Хюбнера "Істина міфу", ми віднаходимо означення чотирьох осередків актуалізації реміфологізації, інспірованих у другій половині ХІХ та першій половині ХХ ст., а саме: рефлексії виразників "філософії життя" і здобутки художньо-мистецького дискурсу (щодо ХІХ ст.) і надбання "нової етнографії" та розвиток політичних теорій (стосовно ХХ ст. відповідно) (Hübner, 2013).

Щодо першої лінії у ХІХ ст. варто зауважити значущість текстів Фрідріха Ніцше ("Народження трагедії з духу музики") та Фрідріха Шеллінга ("Філософія міфології"). Загостримо нашу увагу на тексті "Народження трагедії з духу музики". Основним відкриттям і провідною ідеєю цього тексту є виокремлення міфу як природної, інстинктивно-життєвої сили. Така візія абсолютно нівелює усталену романтичну оптику інтерпретації міфу як "прекрасної вдаваності", що була теоретизована К. Ф. Моріцем, К. А. Беттінгером, Й. Гете, оскільки відкидає тезу про "міф як поезію", "міф як дещо прекрасне", стверджуючи, що міф узагалі поза художнім дискурсом і мистецькою естетикою (Hübner, 2013, p. 43–45). У своїй програмній праці "Філософія міфології" Фрідріх Шеллінг розглядає міф як символ власне художньої творчості, убачаючи у ньому першоматерію будь-якої творчої діяльності індивіда.

Також варто брати до уваги і мистецький романтичний дискурс, який звернув свою творчу оптику на результати відкриттів класичної етнографії в особах братів Грімм. Наша увага концентрується на живопису, що апелює до класичної скандинавської міфології: прикла-

дом є полотно Едварда Г'юза ("Дозор валькірії"), Петра Арбо ("Валькірія"), Мортена Вінге ("Битва Тора з гігантами"), Луїса Хуарда ("Фрейя знаходить карликів"), Лоренца Фреліха ("Три норни") тощо. Важко не звернутись і до музичного мистецтва, очевидно, означаючи фігуру Ріхарда Вагнера, що актуалізував скандинавську міфологію через свою тетралогію "Перстень Нібелунга"; окрім скандинавського міфу, Р. Вагнер актуалізує середньовічний тип роману через опери "Трістан та Ізольда", "Лоенгрін", "Парцифаль", "Тангейзер" тощо. Примітно, що саме середньовічний роман своїми мотивами проростає з давньогерманського й давньогрецького епосів, які ґрунтуються на міфічних уявленнях, тому, хоч і опосередковано, Р. Вагнер усе ж підсилює міфологічні наративи і в неочевидно міфічних сюжетах.

Початок ХХ ст. позначений процесом стрімкої реміфологізації саме в культурології та філософії. Розглядаючи означений контекст, К. Хюбнер об'єктивує нову парадигму такими тезами: визнання міфу вічно живим началом; визначення зв'язку між міфом і концепцією вічного повторення; зближення феноменів міф – ідеологія, ритуал – психологія (Hübner, 2012, p. 56).

Побіжно зазначимо, що у візіях ХХ ст. міф вивільнюється з "історичного", тобто міф розглядається не як історичний, а як гранично інтелектуальний продукт. Історична структура міфу розглядається як практичний аспект реконструкції мотиву міфу, а не як його основний чинник.

З огляду на означені вище контексти ми даємо таке визначення реміфологізації: реміфологізація як актуалізація міфу в категорії предмета наукового, філософського й мистецького інтересу.

В означених контекстах починає своє формування наука міфу, що складається з відповідних їй підходів до дослідження міфу. Маємо одночасно розглянути кожний.

Отже, першим підходом до дослідження міфу в ХХ ст., на який ми звернемо нашу увагу, – що його виокремлює К. Хюбнер – є ритуалізм, або ж ритуально-соціологічна інтерпретація, сутність якої полягає у розумінні міфу як форми буття, що охоплює собою практичну реальність та являє собою регулятора поведінки всередині соціальної групи (Hübner, 2013, p. 45). Регуляція поведінки виражається через складну систему законів-табу, яка конструюється через тотемістичні уявлення членів окремого соціального простору, а практична реальність отримує свою субстантивність в межах ритуального обряду, що розуміється як суть світового порядку та форми (детальніше див. "Золоту гілку" Дж. Фрейзера).

Функціональний підхід, який є специфічним відгалуженням ритуального підходу, розглядає трансцендентний компендіум первісних уявлень як певну форму проживання життя, як другу реальність. Основним і найвиразнішим надбанням функціонального підходу є дослідження міфу в первісному просторі носіїв міфологічних уявлень; постановка питання про сутність міфу, а не віднайдіння аргументів про істинність своїх висновків, що здебільшого робив ритуальний підхід (Hübner, 2013).

Французька соціологічна школа розглядає міф крізь оптику "колективних уявлень", що є певними соціальними маркерами, утіленими в символах. Колективні уявлення (за Л. Леві-Брюлем) протиставлені особистому досвіду індивіда, вони є загальносоціальною оптикою світосприйняття та світобачення, певною колективною несвідомою конструкцією буття та світу. Як і ритуальний з функціональним, так і соціологічний підхід не розрізняє у своїх розвідках міф, міфологію, казку, легенду та ін.,

редукуючи означені категорії до первісних вірувань, тому центральним явищем, через яке розглядається міф як абстракція, є колективне уявлення, що його, у свою чергу, перейняв К. Юнг, увиразнюючи магістральні архетипи як монади несвідомого (Hübner, 2013).

Психоаналітичний підхід, або ж психологічна інтерпретація за К. Хюбнером, отримує свій науковий потенціал у рефлексіях Ф. Ніцше та В. Вундта. Магістральними поняттями, якими дослідники увиразнюють міф, суть "діонісійське" (за Ф. Ніцше) і "міфологічна аперцепція" (за В. Вундтом). Найвидатнішими виразниками цього підходу є З. Фройд і К. Юнг, погляди яких на міф мають спільне підґрунтя, але різні шляхи. Якщо З. Фройд не відходить від ритуалістичної основи міфу – тотемізму, то К. Юнг убачає в міфові комплекс несвідомих образів, характерних для будь-якого міфологічного виразника. Означені образи отримують назву архетипів, які відображають колективні міфологічні й культурні уявлення та стають певною психологічною підтримкою для індивіда.

Трансцендентальний, або символічний, підхід увиразнено в дослідженні Е. Кассіра "Міфологічне мислення", проте пропонований метод має певне підґрунтя у рефлексіях про міф Г. Гегеля та Ф. Шеллінга. Приміром, Г. Гегель зазначає, що міф є необхідним щаблем становлення Абсолютного духу, оскільки міф сам по собі має частинку істини, виражену в баченні "міфічним розумом" присутності Абсолютного духу (Hübner, 2013, p. 52). Ф. Шеллінг розглядає міф як форму диференціації світу, зазначаючи, що недиференційованість світу є першим аргументом до його диференціації (Hübner, 2013, p. 53). Вершиною означених думок є неокантіанство Е. Кассіра, викладене поглядом на міф як на форму пізнання. Відповідно до того, що міф теж є світом уявлень, він є світом пізнання, оскільки має апріорні його форми: свій час, свою причинність, свої категорії, свій простір.

Структуралістська інтерпретація розглядає міф як певний інформаційний код, що потребує розшифрування. У праці "Структурна антропологія" Клод Леві-Строс уподібнює міф до мови як абстрактної структури значень і смислів, визначаючи, таким чином, що міф має свої структурні одиниці не стільки на лінгвістичному, скільки на наративному рівні, "позаяк, у такому разі, міф нічим би не відрізнявся від будь-якої іншої форми висловлювання. Потрібно, вочевидь, шукати їх [структурні елементи] на рівні фрази" (Levi-Strauss, 1963, p. 187–188).

Нумінозна інтерпретація міфу полягає в дослідженні його через трансгресію власної свідомості у міфічний вимір (Hübner, 2013, p. 67–68). Виходячи з того, що дослідниками пропонованого підходу до розгляду міфу залучається феноменологічний метод, ми можемо говорити про міф як певний досвід переживання – суб'єктивного – об'єктивної присутності певного божества чи певної міфічної сили, що є виразником буття як такого.

Отже, ми розглянули запропоновані неklasичні підходи до дослідження міфу у ХХ ст. і виокремили магістральні візії міфу, що культивувались упродовж означеної епохи, редукувати які можна до двох особливих тез: "міф як форма пізнання" та "міф як структура буття". З визначених нами підходів складається наука міфу, що розуміє міф як смисловою субстанцію, а не чисту вигадку та брехню. У цьому ж дусі працює пропонована нами міфологіка як неklasична модель інтерпретації "сакральної розповіді", принципи якої ґрунтуються на структурі (структуралізм К. Леві-Строса) та логіці (концептуальна модель Я. Голосовкера) міфу. Звичайно, міфологіку можна розширювати і через психоаналітичний, і нумінозний, і

ритуальний підхід, однак ми послуговуватимемося структуралістським та трансцендентальним, оскільки вони достатньо зручні й економічні у процесі своєї роботи.

Проведена нами паралель між трансцендентальним підходом (Е. Кассіер) та логікою міфу Я. Голосовкера має своє підґрунтя: Е. Кассіер ставить питання про внутрішню міфу, про його остаточну сутність (у душі М. Гайдеґґера), розглядає роботу "чудесного нарративу" крізь призму властивих йому логіки та законів; Я. Голосовкер у "Логіці міфу" ставить питання в той самий спосіб, філософ убачає в міфові майже предметний субстрат і, що найцікавіше (і парадоксально), цей самий субстрат субстантивує у формі законів та аксіом логіки міфу. Пропонуємо розглянути їх детальніше.

Я. Голосовкер, розглядаючи проблему логіки міфу, визначає певні основи, на яких сама логіка та її рух будуються: цими фундаментами є принципи *error fundamentalis* (первинне хибне припущення), *in falso veritas* (у хибі істина), *fundamentum divisionis non datur* (фундаментального розрізнення немає), *reductio ad absurdum* (зведення до абсурду). Означені основи можна розуміти як висхідні аксіоми логіки міфу, через які логічний рух розповіді міфу розвивається спіраллю та лінією (Савельєва, Суходуб, Аляєв, 2020).

Розглянемо принцип утілення та дії *error fundamentalis*: Я. Голосовкер зазначає, що в аспекті формальної логіки вся сутність міфу ґрунтується на *error fundamentalis*, тобто на первинному хибному припущенні, але в площині логіки чудесного [тобто логіки міфу безпосередньо] ця основна омана є основною аксіомою (Савельєва, Суходуб, Аляєв, 2020). Це хибне припущення перебуває в бінарній опозиції до руху класичної логіки і тим самим знімає питання природного та мислимого, виводячи міф у простір надприродного та надмисленого. Тобто *e. f.* підносить феномен до надприродного через його "немислиму" метаморфозу, при тому не пояснюючи саму метаморфозу, а лише описуючи її, оскільки пояснення процесу знищить сутність "немислимого", "неможливого" та "непояснюваного" (Савельєва, Суходуб, Аляєв, 2020).

Наступним положенням логіки міфу є *in falso veritas*, що будується на *retitio principii* (наперед вирішеній передумові). Сферою застосування та виявлення *f.v.* є пророчі практики надприродних створінь, а сутність пророцтва як такого і є *retitio principii*, де передумова – застереження персонажа міфу пророком або віщуном, а наперед вирішеним є вибір божества (Савельєва, Суходуб, Аляєв, 2020).

Ще однією аксіомою логіки міфу виступає *fundamentum divisionis non datur*, сутність якої полягає у практичній нівеляції критеріїв розрізнення речі від речі, суб'єкта від суб'єкта і, навпаки, – речі від суб'єкта (Савельєва, Суходуб, Аляєв, 2020). Таке зняття відмінностей між речами обумовлене "бажанням" міфу зняти те, що йому вже непотрібно, або для розмивання абсолютних формальних меж у зв'язках між явищами.

Наступна аксіома – *reductio ad absurdum* – являє собою антиіронізований варіант зведення до абсурду бурлеску чи карикатури (Савельєва, Суходуб, Аляєв, 2020). У міфі відсутня іронія, міф є найвищою трагедією та серйозністю, а відтак з абсурду знімається його іронічне навантаження і він переходить у поле "непізнаного", "неймовірного", як, наприклад, "живий мрець" або "смертний бог".

З огляду на констатовані аксіоми Яків Голосовкер виводує такі закони логіки міфу: *ex nihilo omnia fit* (з нічого з'являється все), *tertium datur* (третє дано), *post*

hoc ergo propter hoc (після, значить, унаслідок) та закон заперечення самоочевидності.

Розглянемо закон *ex nihilo omnia fit*. Сутність цього закону ґрунтується на абсолютному бажанні того, хто міф творить, що аргументує появу будь-чого: корабля Одиссея, що йде сам собою, або ж рогу достатку, оскільки зміст бажання тільки у його втіленні, до того ж абсолютному, позаяк міф є топомом утілення абсолютів культури (Hübner, 2013). Цей закон застосовано Голосовкером-філософом щодо предметів, проте чому б не застосувати його і щодо явищ? Наведемо приклад його дії в космогонічному мотиві: "Of old was the age | when Ymir lived / Sea nor cool waves | nor sand there were / Earth had not been, | nor heaven above / But a yawning gap, | and grass nowhere. / Then Bur's sons lifted | the level land / Mithgarth the mighty | there they made. / The sun from the south | warmed the stones of earth, / And green was the ground | with growing leeks" (The poetic edda, 2001). У цій космогонічній пісні зі "Старшої Едди" прекрасно проілюстровано не тільки відомий міфологіям вищого порядку мотив створення світу з першородної істоти, а й сам принцип творення чогось з нічого, оскільки невіршеним залишається питання про походження Іміра.

Закон *tertium datur* нівелює аксіому формальної логіки про *tertium non datur*, доводячи твердження "теза – антитеза – синтез" до абсолютного результату (Савельєва, Суходуб, Аляєв, 2020). У межах логіки міфу мертві можуть бути живими, хоч і відокремлено від світу живих. Такими є герої, що здобули вічне тілесне життя на Островах блаженства. Продовжуючи заданий мотив, доцільно згадати про давньогерманських воїнів-ейнхеріїв, що їхні тіла валькірії буквально забирали у палати Одіна; переконливим прикладом служить і Вознесіння Богородиці, оскільки "вознеслась" вона саме тілесно; не менш важливим буде згадка про Вознесіння Христа, позаяк божество теж перейшло у блаженний світ тілесно.

Звернемось до закону *post hoc ergo propter hoc*. Цей закон не являє собою у світі чудесного хиби, а є закономірним причинно обумовленим зв'язком (Савельєва, Суходуб, Аляєв, 2020). До прикладу достатньо згадати будь-який міф, у якому будь-який бог має певну схильність до свого чемпіона, де добра воля божества являє собою *propter hoc*, вона є причиною удачі героя. Саме воля бога, а не сам герой і не обставини "щасливості"; обставини не грають ніякої ролі у сюжеті міфу, оскільки він, як уже зазначалось, будується на абсолютному бажанні міфотворця.

Останнім законом, що його виокремлює Я. Голосовкер, є закон "заперечення самоочевидності". Його можна редукувати до заперечення формальної аксіоми силогізму, яка каже: якщо посилки істинні, якщо відношення між термінами в них відповідають умовам правильного висновку, то правильним та істинним має бути і сам висновок, натомість логіка міфу констатує: з неістинних, хибних, абсурдних посилок, але побудованих за всіма правилами силогізму, виходить правильний висновок, що відповідає істині (Савельєва, Суходуб, Аляєв, 2020). Закон "заперечення самоочевидності" покликаний висвітлити сутність "немислимого" переходу (метаморфози) однієї речі в іншу, означити саму послідовність непослідовного.

Таким чином виглядає й теоретично працює логіка міфу. Беззаперечно, Я. Голосовкер дивиться у глиб міфу не стільки як історії про щось чудесне, скільки у міф як абстрактну систему передання смислів, як абстрактний

паралельний Усесвіт зі своєю семіотичною системою. Це не означає, що міф і реальність не перегукуються – не-паралельності просто бути не може, оскільки сама реальність нас у міф і штовхає, а це означає глибоку вpleтеність міфу в наше – людське – буденне життя та високий рівень поетики міфу як творення речі.

Клод Леві-Строс розглядає міф у межах лінгвістичного знання, що виключає з процесу інтерпретації міфу семантичну складову, залишаючи, натомість, міф як явище мовленнєвого порядку. Тобто в межах структуралістського підходу з міфу випадає його атрибут універсальності культури; він стає предметом дослідження структурної лінгвістики як знаково-символічна система пояснення дійсності. Проте міф, за Леві-Стросом, як означена система має іманентну їй структуру впорядкованості значень знаків, що їх надає сама міфічна розповідь. І саме в цьому контексті структура міфу віднаходить своє застосування: розповідь (нарратив) про партикулярне міфу (знаки), що покликана звизити міф до наявних саме в окремому міфі знаків. Іншими словами, структура субстантивне міф, перекладає його в почати замкнутої системи смислів. З іншої боку, на наше судження, структура міфу вказує на наявність в розповіді смисли, вона їх не нівелює, а структурно вибудовує з інтенцією на смислове ядро самого міфу (міфему).

Міфемою виступає найменша одиниця міфологічного висловлювання, яка позначає смисл і дію суб'єкта міфу (Levi-Strauss, 1963, p. 187). Вона являє собою міфічний нарратив, структурну розповідь, певну смислову оповідь. К. Леві-Строс уподібнює міфему до лінгвістичних категорій – морфем, семантем тощо, але визнаючи, що міфему ми віднаходимо не стільки у самому слові, скільки на рівні фрази міфу, оскільки вона є великою одиницею "горсточок пов'язаних між собою смислів", що подібні за значеннями (Levi-Strauss, 1963, p. 188). Принципами пошуку й розпізнання міфем дослідник позначає у такий спосіб: *економічність пояснення, єдність рішення, можливість відновлення цілого за його частиною та передбачення подальшого розвитку через наявні факти* (Levi-Strauss, 1963, p. 188). Означені принципи повною мірою збігаються із принципами структурного аналізу як такого, позаяк Леві-Строс саме до цього і прагне: виведення міфу як структурного препарату.

Структура міфу як принцип міфології надає нам можливість визначення міфем як смислових знаків міфу, певних одиниць – нарративів, якщо завгодно. Ці нарративи мають універсальний характер у своїй сутності, вони перебувають у категорії "з чого починалась культура", позаяк демонструють глибинний зміст "сакральної розповіді" на рівні її елементів. Визначені у структуралістський спосіб міфем-нарративи дозволяють інтерпретувати міф більш точно, оскільки "зчищають" із нього історичні нашарування, які накладаються через регулярне "спливання" міфу в той чи інший проміжок часу. Звичайно, такий спосіб розуміння звужує міф до оригінального варіанту, нівелюючи столітні нашарування нових смислів – варіантів – розумінь, проте, з іншого боку, будь-який варіант міфу може бути і "першим". Структурі неважливо, з якого часового варіанту міфу починати – того, який використовувався в античності, середніх віках, модерні чи постмодерні, – їй важлива сама розповідь, на основі якої вона дивитиметься вглиб, у сутність. Саме в тій глибині та сутності структура віднаходить засади міфу, припустимо, про Персея чи Едіпа, Геракла чи Прометея (не суть важливо) і, надавши міфем-нарративи, вибудовує свою інтерпретацію. Разом із логікою міфу, що демонструє й аргументує

міф як явище інтелектуальне та розумове, структура міфу повноцінно й послідовно вдвляється у внутрішні шати міфу, сутність самої розповіді.

Міфологіка пропонує власний спосіб дослідження міфу з огляду на його граничну раціональність, можливість викладу міфу формальними системами, при тому не закриваючи міф у герметичній коробці, а даючи йому право на втілення та упорядкування його смислів. Міфологіка має універсальний характер, оскільки може досліджувати й інтерпретувати міф будь-якої історико-культурної традиції.

Дискусія і висновки

XX ст. являє собою час експериментів і нововведень у гуманітарному дискурсі, що й уплинуло на формування науки міфу через реміфологізацію XIX ст. Культурологічний дискурс розширив себе, увібривши та пристосувавши до своїх потреб філософське (у нашому випадку – логіку) та лінгвістичне (структуралістська інтерпретація міфу) знання, психоаналітичні, соціологічні та релігієзнавчі розвідки. Дослідження міфу піднялось на цих пізнавальних хвилях глибокого океану сучасної гуманітаристики до висот проблемного простору дослідження культури. Через таку актуалізацію міфу наукою він набув міждисциплінарного характеру, став поняттям-що-кочує із царини в царину, маючи десятки (якщо не сотні) визначень, як і саме слово та поняття "культура". Однією з вершин та бароковою прикрасою досліджень науки міфу стала міфологіка як синтетичний метод інтерпретації "сакральної розповіді". Як уже зазначалось, вона має універсальний характер, що і не дивно, а повністю закономірно, оскільки являє собою феномен неklasичної гуманітаристики. Міфологіку можна і слід розширювати в її принципах, оскільки міф можна досліджувати будь-якими шляхами, що представлені в науці про міф. Ця парадигма не є замкнутою на самій собі, вона дає варіантність й аспекти розгляду міфу як універсальності культури, а отже, є зручною та виправданою у використанні в контексті неklasичного філософування й сучасної культурології як аспекту неklasики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Демчук, Р. В. (2017). Міфологема у контексті формування національної ідентичності. *Культурологічна думка*, 11, с. 53–59.
- Лінецька, О. О. (2015). Особистий міф як варіативна частина образу світу особистості. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*, 2, с. 174–181.
- Савельєва, М. Ю., Суходуб, Т. Д., Аляев, Г. Є. (2020). *Ступені життя Якова Голосовкера*. Центр гуманітарної освіти НАН України. Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Стоян, С. П. (2002). *Міфологічна традиція в літературній творчості XX століття*: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Стоян, С. П. (2004). *Процес "реміфологізації" в сучасній культурі*. <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/20053>
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Gallimard.
- Elyada, O. (2002). The raw and the Cooked. Claude Levi-Strauss and the Hidden Structures of Myth. *Reuven Israel*, 1, с. 52–58.
- Hodge, K. M. (2006). *What Myths Reveal about how Humans Think: A Cognitive Approach to Myth*. The university of Texas at Arlington.
- Hübner, K. (2013). *Die Wahrheit des Mythos*. Studienausgabe.
- Jung, C. G. (1969). *The archetypes and the collective unconscious*. Bollingen series XX.
- Levi-Strauss, C. (1969). *Raw and Cooked*. Harper&Row, Publishers.
- Levi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. BASIC BOOKS.
- Thepoetic Edda* (2001). Translated by Henry Adams Bellows. <https://sacred-texts.com/neu/poe/poe.pdf>

REFERENCES

- Demchuk, R. V. (2017). Mythologeme in the context of national identity formation. *Kulturologichna dumka*, 11, 53–59 (in Ukrainian).
- Linetska, O. O. (2015). Personal myth as a variable part of the individual's worldview. *Naukovij chasopis Nacional'nogo pedagogichnogo universitetu imeni M. P. Dragomanova*, 2, 174–181 (in Ukrainian).

Savelieva, M. Y., Sukhodub, T. D., Alyaev, G. E. (2020). *The Stages of Life of Yakov Golosovker*. Center for Humanities Education of the National Academy of Sciences of Ukraine. Dmitry Burago Publishing House.

Stoyan, S. P. (2002). *Mythological tradition in the literature creative in the XX century*. Summary of PhD dissertation. Taras Shevchenko National University of Kyiv (in Ukrainian).

Stoyan, S. P. (2004). *The process of "re-mythologization" in contemporary culture*. <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/20053> (in Ukrainian).

Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Gallimard (In French).

Elyada, O. (2002). The raw and the Cooked. Claude Levi-Strauss and the Hidden Structures of Myth. *Reuven Israel*, 1, 52–58 (in English).

Hodge, K.M. (2006). *What Myths Reveal about how Humans Think: A Cognitive Approach to Myth*. The university of Texas at Arlington (in English).

Hübner, K. (2013). *The Truth of Myth*. Study Edition (in German).

Jung, C. G. (1969). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton. Bollingen Series XX (in English).

Levi-Strauss, C. (1969). *Raw and Cooked*. Harper&Row, Publishers (in English).

Levi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. BASIC BOOKS (In English).

Thepoetic Edda (2001). Translated by Henry Adams Bellows. <https://sacred-texts.com/neu/poe/poe.pdf> (in English).

Отримано редакцією журналу / Received: 29.09.23

Прорецензовано / Revised: 19.10.23

Схвалено до друку / Accepted: 23.10.23

Danylo OLEKSIN, Student
ORCID ID: 0009-0000-8162-4234
e-mail: mozzartino56@ukr.net

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

MYTHO-LOGIC IN NON-CLASSICAL HUMANITIES REFLECTIONS ON MYTH: METHODOLOGICAL ASPECT

Over the past century, a lot of conceptual reflections on myth have been accumulated; however, there has been no attempt to systematically objectify and catalog such investigations. The relevance of research can be divided into two loci: the general and the particular. The general relevance is based on the high level of entwinement of myth and its motifs within contemporary culture; the particular aspect is due to the need to objectify the 20th-century theories of myth and to define their general method (1), and to enrich cultural discourse with new works in the field of myth philosophy (2). The goal of the research is to overview the process of the emergence of myth science within the context of the late 19th-century re-mythologization as an ontological argument for cultural mythological research; to define mytho-logic as a synthetic method of non-classical interpretation of mythological material. Methods: comparative (in the analysis of 20th-century approaches to studying myth and defining the non-classical concept of myth). Objectives: to explore the components of myth science; to define the concept of re-mythologization; to argue for mytho-logic as a non-classical model for interpreting myth. Results: the components of myth science that represent a sum of non-classical approaches to studying "sacred narrative" (ritual, functional, sociological, psychoanalytic, structural, transcendental, and numinous approaches) have been investigated; the concept of re-mythologization as the actualization of myth as the object of scientific, philosophical, and artistic interest has been defined; the mytho-logic as a non-classical model of myth interpretation through its structure and logic has been justified. Conclusions: the study of myth has risen on the cognitive waves of the deep ocean of modern humanities to the heights of a problem-filled space of culture studies. Through this actualization, it has gained an interdisciplinary character and has become a dozens-of-definition concept that roams from realm to realm – just like the concept of "culture" itself. Principles of the mytho-logic can and should be expanded, as myth can be studied through any presented in myth science paths. This paradigm is not self-contained and provides variability and aspectuality in considering myth as a cultural universality, and thus is convenient and justified for use in the context of non-classical philosophy and contemporary cultural studies.

Keywords: myth, mytho-logic, myth science, non-classical humanities, re-mythologization, contemporary cultural studies, methodology of cultural cognition.

УДК 027.1:[792.071.2.027+791.633-051]Вісконті(450)(045)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).08)

Олександр ОСТРОВСЬКИЙ, асп.
ORCID ID: 0000-0003-4870-2696
e-mail: o.ostrovskiy62@gmail.com

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

ПРИВАТНА БІБЛІОТЕКА ЛУКІНО ВІСКОНТІ ЯК ШЛЯХ ДО РОЗУМІННЯ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ МИТЦЯ

Приватна бібліотека митця – явище, яке є важливою складовою його / її біографії, утім вплив книгозбірні на творчість особистості є мало розкритим як в українських, так і у світових студіях, що унаочнює актуальність таких розвідок.

Метою статті є дослідження взаємозв'язку приватної бібліотеки італійського театрального та кінорежисера Лукіно Вісконті з його творчістю. Основні завдання – систематизація та аналіз наявного опису книгозбірні режисера.

Проаналізовано методи й підходи до аналізу приватних бібліотек інших особистостей, які послужили фундаментом для сформованої у дослідженні методології. Доведено можливість аналізу приватної бібліотеки без безпосередньої взаємодії із книгами-артефактами. Приділено увагу ідеї "відтворення" особистості митця у книгах власної книгозбірні. Аргументовано вплив на особистість тих книг, які могли бути обраними нею, однак залишилися непрочитаними. Виявлено важливість усіх без винятку книг, збережених у приватній бібліотеці. Запропоновано спосіб систематизації описаних книг приватної бібліотеки Л. Вісконті за автором, назвою, роком видання, залученням того чи того тексту до творчості, тематикою тощо.

У результаті дослідження сформовано кількісні показники за кожною із категорій, які стверджують або спростовують вислови режисера щодо тих чи тих впливів на нього. Виявлено значний приріст у поповненні бібліотеки після 1944 р., що збігається з початком роботи режисера в кіно й остаточним переїздом до Італії. Визначено значну зацікавленість Л. Вісконті в театральній тематиці, адже майже дві третини його книг присвячені театру. Це поглиблює уявлення про наявну театральність мислення митця. Підтверджено вплив окремих авторів на творчість режисера, зокрема найбільше в бібліотеці книг В. Шекспіра та М. Пруста, про вплив яких Л. Вісконті неодноразово згадував в інтерв'ю. Зафіксовано зацікавленість режисера у теорії та історії музики й літератури, що виявилось у використанні ним способів формотворення, притаманних для цих мистецтв, у власній фільмографії.

У висновку доведено, що приватна бібліотека може бути важливим джерелом для розширення розуміння дослідником творчої біографії митця. Висунено гіпотезу, що подібний аналіз і систематизація можуть бути залучені до досліджень творчих біографій інших особистостей.

Ключові слова: приватна бібліотека, творчість Лукіно Вісконті, література, екранізація, театр, кіно, музика.

Постановка проблеми та актуальність. Уявлення про бібліотеку як про "дзеркало" тієї чи тієї особистості не є рідкістю як у повсякденному спілкуванні (коли огляд домашньої бібліотеки стає важливим елементом знайомства гостей із оселею господарів), так і в художній літературі (до прикладу, у "Мартіні Ідені" Джека Лондона, де шлях до пізнання головним героєм світу дівчини з вищого класу Рут Морзе пролягав через вивчення ним її літературного бекграунду) (Д. Лондон, 2023). Здатність приватної бібліотеки розкрити ті чи ті деталі щодо творчої біографії досліджуваної особистості актуалізується в контексті розвідок, присвячених італійському режисеру кіно, оперного та драматичного театрів Лукіно Вісконті.

Аналізуючи стрічки режисера, неможливо оминати його захоплення літературою, котре безпосередньо виявляється в його творчості. Сам митець засвідчував свої глибокі знання в літературі, зокрема захоплення німецькими (Й. Гете, Ф. Шиллером, Т. Манном) і французькими (О. Бальзаком, М. Прустом) класиками. Крім того, Л. Вісконті сприймав свої роботи як літературний текст, про що, зокрема, згадує Маріо Серандрей (Mario Serandrei): "Він використовує фільм, як письменник використовує чорнила" (Hennessey, 2021, р. 2). Ця теза, попри її метафоричність, видається важливою для подальшого дослідження і стимулює відслідкувати взаємозв'язки між самовизначенням режисера щодо впливів літературних текстів на його творчість і власне реалізацією цих впливів у мистецькому доробку Л. Вісконті.

Ключем до розуміння цих взаємозв'язків може стати опис приватної бібліотеки режисера, наявний у путівнику архіву Л. Вісконті, який зберігається у Фундації Грамші в Римі (d'Amiccode Carvalho, Favino, 2003, pp. 35–64). Аналіз і систематизація цього опису дозволить зо-

середитися на літературі, яка з великою вірогідністю формувала спосіб кінематографічного й театрального мислення митця, та дасть змогу підтвердити або спростувати тези самого режисера щодо таких впливів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Життя і творчість Л. Вісконті ґрунтовно досліджені західноєвропейськими й американськими науковцями. Більшість праць, присвячених митцю, розкривають постать режисера крізь призму його фільмографії. Тут фільми стають ключовими точками, на які нанизуються всі інші факти життя Л. Вісконті. Цей підхід обрали Лоран Скіфано (Schifano, 1990), Гая Сервадіо (Servadio, 1980), Джефрі Новелл-Сміт (Nowell-Smith, 2003), Генрі Бекон (Wason, 1998). Схожим шляхом обрали наші бакалаврські (Островський, 2019) та магістерські (Островський, 2021) розвідки, у яких, утім, фільми режисера аналізувалися в аспекті їхніх взаємозв'язків із оперним жанром та категорією мітичного відповідно. До питання взаємозв'язку фільмографії Л. Вісконті з літературою вперше детально звернувся Брендан Хеннессі (Hennessey, 2021), присвятивши свою роботу екранізаціям режисера.

У цілому тема взаємозв'язку приватної бібліотеки із творчою біографією того чи того митця на сьогодні недостатньо розкрита, однак наявні нечисленні праці, які пропонують певні методологічні підходи до аналізу цієї проблеми, зокрема дослідження Томаса Бробджера (Brobjer, 1997), Браяна Вікерса (Vickers, 2012) та Тімоті Рибак (Ryback, 2010).

Мета статті полягає в систематизації й аналізі приватної бібліотеки Л. Вісконті задля глибшого розуміння творчої біографії митця та її взаємозв'язків з літературними текстами.

Виклад основного матеріалу. Погляд на біографію та творчість Л. Вісконті навіть на поверхневому рівні здатен засвідчити наявність глобальних протиріч, що поєднувалися в цій особистості. Режисер походив із аристократичної родини, але водночас був прихильником соціалізму, перебував у гомосексуальних стосунках, утім тема гомосексуальності у його фільмах зображена як перверсія (до прикладу, у "Morte a Venezia" (Смерть у Венеції) чи "Caduta degli dei" (Загибель богів)), окрім цього, він поєднував роботу в кіно з постановками драматичних, балетних та оперних вистав¹. Така багатогранність особистості митця дозволяє дослідникові обирати щоразу інші оптики, таким чином розкриваючи грані творчої біографії Л. Вісконті.

Попри те, що книги були важливим елементом життя режисера (Vascon, 1998, pp. 188–192), його літературні вподобання лише побіжно окреслюються біографіями в контексті адаптацій тих чи тих творів у кіно. Детальне дослідження фільмографії Л. Вісконті крізь призму адаптацій ним літературних текстів здійснив Брендан Хеннессі (Hennessey, 2021). Автор зазначає, що 12 із 18-ти художніх стрічок митця створені на основі книг: дев'ять із них безпосередньо екранізують обраний твір, інші три є гібридними варіаціями різних авторів (Hennessey, 2021, p. xv). Звідси можемо стверджувати, що Л. Вісконті від початку мислить свої фільми як синкретичне явище взаємодії мистецтв. Його підхід до творчості є сталим, а змінюються лише способи роботи з тими чи тими мотивами, але не вони самі. Тож приватна бібліотека режисера є тим явищем, яке здатне виявити таку цілісність митця.

Літературні тексти – те, що серед інших творів мистецтва оточує Професора у "Gruppo di famiglia in un interno" (Родинний портрет в інтер'єрі). Зокрема, сакральний центр його квартири – потаємна кімната матері – розташований за книжковою шафою, а один із флешбеків Професора пов'язаний не тільки зі звучанням музики В. А. Моцарта, а й із книгою, яку він читав у цей момент (Visconti, 1974).

Попри заперечення режисером автобіографічності згаданого фільму, усе ж для нього, як і для героя "Gruppo di famiglia in un interno", книги були вагомою частиною життя. Про це Вісконті не раз згадує в інтерв'ю. Наприклад, він зауважував, що любить розповідати трагедії великих сімей, крах яких збігається з крахом самої епохи. Вісконті формувався під впливом Шекспіра, Стендаля, Бальзака, Пруста.

Знаючи прихильність режисера до самоітологізації (як-от його версія власного народження у вечір прем'єри "Травіати" Дж. Верді, що так і не підтвердилася документально), подібні вислови вимагають доказовості, аби ствердити чи заперечити саморефлексію митця. Тож приватна бібліотека Л. Вісконті – власне книги, які його формували, – може стати такою доказовою базою.

Про буквальне формування особистості приватною бібліотекою та метафоричне сприйняття бібліотеки як втілення свідомості її власника свідчить діалог героїнь стрічки Мії Хансен-Льове "Un beau matin" (Одного чудового ранку). У ньому мати й донька діляться бібліотекою свого батька та дідуся відповідно, аби вона продовжила жити на полицях його студентів. Важливість цього процесу героїня Леї Сейду Сандра метафоризує та дещо сакралізує. Книги для неї стають артефактами, за допомогою яких вона може зберегти у пам'яті звичний цілісний образ власного батька, у якого загострюються

ментальні порушення, що призводить до зміни та фрагментації його особистості. Героїня маніфестує: "У будинку для літніх людей живе його тілесна оболонка, а його душа тут. Він обрав ці книги, і через них розкривається його особистість. Ніби кожна книга – це яскравий штрих, і з цих штрихів складається його портрет" (Hansen-Løve, 2022).

Такий погляд на приватну бібліотеку особистості може бути корисним у дослідженні творчої біографії Л. Вісконті. Оскільки головною проблемою і до сьогодні залишається неможливість фізичного доступу до фонду режисера спершу через епідеміологічні обмеження, спричинені пандемією COVID-19, а нині й через російську війну проти України. Можемо припустити, що наявний список книг приватної бібліотеки митця може служити хоч і не повним, проте важливим джерелом для заглиблення в його творчий портрет. Виходячи з цього, було оглянуто вже наявні розвідки щодо аналізу тих чи тих взаємозв'язків приватних бібліотек із творчою біографією їхнього власника з метою віднайдення такої методології, котра б уможливила подальше дослідження без обов'язкової наявності книг-артефактів.

Серед розвідок, які враховували необхідний аспект, були статті Томаса Бробджера "Nietzsche's Reading and Private Library" (Brobjer, 1997) та Браяна Вікерса "Conrad Gessner's Private Library" (Vickers, 2012), а також книга Тімоті Рібакка "Hitler's Private Library" (Ryback, 2010). Попри те, що в цих працях значна частка тексту стосується дослідження маргіналії власників бібліотек, усе ж вони оприявнюють методи роботи з описами, які можуть стати в нагоді і в контексті приватної бібліотеки Л. Вісконті.

Б. Вікерс пропонує систематизацію бібліотеки за обмеженою кількістю широких тематичних категорій, що, зрештою, дозволить визначити відсоткове значення кожної з категорій, а отже, чисельно продемонструє, на чому увага власника концентрувалася найчастіше.

Т. Бробджер надає одразу кілька цінних ідей. По-перше, на прикладі біографії Ф. Ніцше він закликає не довіряти наосліп твердженням об'єктів дослідження щодо їхніх читацьких звичок чи вподобань, а ретельно перевіряти факти за допомогою наявних примірників з бібліотеки. По-друге, автор створює приклад таблиці, у якій він систематизує книги Ф. Ніцше згідно з маргіналіями філософа в них. Т. Бробджер формує таблицю хронологічно, згідно зі згадками тієї чи тієї книги в працях чи листах Ф. Ніцше. Перша колонка складається з назв книг, друга – маркує наявність чи відсутність цієї книги у приватній бібліотеці філософа, а також маргіналій у ній; у третій колонці дослідник надає оцінку ставленню Ф. Ніцше до зазначеної праці у своїх записах за шкалою від -3 до +3; четверта колонка фіксує частоту згадок книги у спадщині Ф. Ніцше, та, зрештою, остання колонка дає посилання на ці згадки.

У праці ж Т. Рібакка віднаходимо посилання до есея Вальтера Беньяміна "Я розпаковую свою бібліотеку", зокрема такі твердження: "Ви можете сказати багато про людину за книгами, які вона в себе тримає – її смаки, зацікавлення, звички. Ті, які ми зберігаємо, та ті, які викидаємо, ті, котрі читаємо так само, як і ті, які ні, говорять щось про те, ким ми є" (Ryback, 2010, p. 9–10). І наступне: "Книги не оживають у власникові бібліотеки, це він живе в них" (Ryback, 2010, p. 11). Ідею В. Беньяміна підтверджує й Умберто Еко у своїх діалогах із Жаном-Клодом Кар'єром. Зокрема, філософ ділиться думками щодо наявних в його багатій приватній бібліотеці книг, які так і залишилися нечитаними, однак

¹ Див. повний список робіт режисера (Vascon, 1998, pp. 247–269).

він вільно може підтримати діалог щодо їхнього змісту. У. Еко резюмує: "Світ повниться книжками, яких ми не читали, але про які ми майже все знаємо. Питання полягає в тому, щоби з'ясувати, звідки ми знаємо про ці книжки" (Еко, Кар'єр, 2015, с. 201). Такі тексти, які відомі за замовчуванням значній кількості людей і здатні формувати уявлення про світ не тільки однієї людини, а й цілих культур, професор Гарвардського університету Мартін Пухнер називає основоположними. У своїй праці "Писаний світ" він висуває концепцію формування світової культури такими текстами: "Основоположні тексти спершу виникали в дуже небагатьох місцях, але з поширенням їхнього впливу та появою нових текстів земля куля щораз більше нагадувала мапу, сформовану літературою – основоположними текстами, що домінували в конкретному регіоні" (Пухнер, 2022, с. 16).

Виходячи з вищенаведеного, можна припустити, що закономірності, актуальні для спільноти людей, належних до тієї чи тієї культури, можуть бути правдивими і для однієї особистості, світоглядні парадигми якої формуються певними основоположними текстами. Однак принципово різницею, якщо слідувати ідеям В. Беньяміна, є можливість однієї людини обирати ті тексти, які її/його формуватимуть. Тобто формування культури літературою є безумовним явищем, на яке окремий представник цієї культури не здатен впливати, тоді як збір і зберігання приватної бібліотеки (навіть без обов'язкового прочитання кожної із наявних у ній книг) – це вияв свідомого вибору і метафоричного "творення" власного світу-віддзеркалення власника книгозбірні.

Зрештою, можемо стверджувати, що героїня Леї Сейду у стрічці "Un beau matin" проголошує концепцію, запропоновану В. Беньяміном. Ба більше, ця концепція дозволяє нам сприймати обрані людиною книги як аналітичний матеріал для дослідження особистості навіть тоді, коли ми не можемо зазирнути всередину цих книг. За В. Беньяміном, визначальними стають не нотатки на сторінках, загнуті кутики чи вислови про ту чи ту книгу або автора, а власне наявність цієї книги на книжковій полиці.

Тож аналіз бібліотеки Л. Вісконті справді можливий навіть без доступу до книг із ймовірними позначками митця. Проте подальша систематизація має враховувати сфери інтересів режисера й характерні риси творчості, зокрема оперу та міт, що були основою минулих досліджень. Із врахуванням способів роботи із приватними бібліотеками Т. Бробджера та Б. Вікерса було створено таблицю з такими стовпцями: автор, назва, переклад (за наявності), посилання (за наявності), поява у творчості, жанр залучення, тема, рік.

Наявні категорії можна поділити на допоміжні й основні. Наприклад, переклад і посилання на книги належать до допоміжних, адже є опціональними та можуть знадобитися при цитуванні фрагментів цих томів у подальшій роботі. Основні категорії дозволяють здійснювати певну систематизацію бібліотеки та переводити відсоткові результати цієї систематизації у графіки.

За допомогою категорії "Рік" можемо відслідкувати, як змінювалася кількість книг у бібліотеці режисера протягом його життя. Стовпчик "Автор" унаочнює, яких авторів на полицях Вісконті було найбільше (і чи справді це саме ті імена, які він називав в інтерв'ю). Категорія "Жанр залучення" демонструє кореляцію книга – рефлексія у творчості Л. Вісконті. Найбільшу інтригу викликає стовпчик "Тема": за його допомогою можемо визначити основні сфери інтересів митця.

Виходячи із частоти появи тієї чи тієї теми серед опису бібліотеки, було визначено чотири широкі категорії, до яких належать книги приватної бібліотеки Л. Вісконті: кіно, театр, музика та література. Кожна із цих категорій була виділена в окремі таблиці й посортована за підкатегоріями з більш детальними ознаками. У категорії "Кіно" поділ відбувся на п'ять підкатегорій: теорія кіно, сучасники (здебільшого книги митців із автографом чи/та з дарчим підписом), сценарій, історія кіно, біографія. У темі "Театр" увиразнилися шість підкатегорій: п'єса, біографія, теорія театру, історія театру, опера, балет. Тема "Музика" вмістила в себе чотири підкатегорії: партитура, біографія, історія музики та теорія музики. Урешті, в темі "Література" виокремлено п'ять підкатегорій: біографія, теорія літератури, історія літератури, проза, поезія.

Загальна таблиця приватної бібліотеки Л. Вісконті налічує 837 позицій. Зазначимо, що путівник архіву Л. Вісконті наводить дані щодо 1044 томів (d'Amiccode Carvalho, Favino, 2003, p. 18), однак у межах дослідження багатотомні праці було об'єднано в один рядок як єдину позицію в таблиці.

У стовпці "Автор" частково підтвердилося позиціонування самого режисера стосовно впливів певних письменників на його творчість. Приміром, найчастіше на полицях його приватної бібліотеки можна було побачити Вільяма Шекспіра (3.6 %¹), Марселя Пруста (2.2 %), Генріка Ібсена (1.2 %) та Карла Гольдона (1 %). Інші автори становили менше ніж 1 %. У бібліотеці митця зовсім не було книг Оноре де Бальзака та Стендаля, про яких він згадував в інтерв'ю. Утім вплив Шекспіра та Пруста є беззаперечним як у кількісному, так і в якісному значеннях.

Можемо стверджувати, що Л. Вісконті був не тільки активним читачем, а й колекціонером книг. В його бібліотеці трапляються фоліанти від середини XVI ст. Не виключено, що ці книги могли бути частиною спадку аристократичного роду, з якого походив режисер. Аналізуючи стовпчик "Рік", у котрому вказані роки видання наявних книг, можемо відслідкувати певну тенденційність читацьких уподобань режисера. Зокрема, помітно активне зростання кількості книг від 1944-го та протягом наступних двох десятиліть: від 1–10 до цього року та не менше 15–20 (а у 1953, 1954 та 1961-му – більше 30) наступними роками. Звісно, що неможливо стверджувати, що названі книги з'явилися на полиці Л. Вісконті саме в рік їхнього видання, однак можна припустити, що для частини видань ця думка може бути правдивою, а інші були придбані чи отримані в дар пізніше, що не заперечує наявність періоду активного розширення бібліотеки протягом 1940–1960-х.

Різке зростання кількості книг у 1944 р. пов'язане з важливими подіями в біографії митця. По-перше, початок кар'єри кінорежисера припадає на 1943 рік (стрічка "Ossessione" (Одержимість)), а отже, Л. Вісконті міг більше заглиблюватися в сучасну літературу задля пошуку сюжетів для нових стрічок. По-друге, на початок 1940-х припадає остаточне повернення режисера до Італії, що дало можливість постійного перебування в одній локації та накопичення книг. Тому не виключено, що кількість придбаних/прочитаних режисером книг і до 1944 р. була значною, однак вони не опинилися у приватній бібліотеці через важкість або недоцільність їхнього транспортування із Франції. Зокрема, згадані ви-

¹ Тут і далі відсотки подано від загальної кількості позицій у розділі таблиці, про який ідеться в основному тексті.

ще французькі (sic!) автори Бальзак та Стендаль могли бути прочитані Л. Вісконті саме в паризький період і тому були відсутніми у книгозбірні.

Увиразнюють прискіпливість режисера до вибору матеріалів, які він залучав до своєї творчості, дані загальної таблиці у стовпцях, котрі стосуються залучення того чи того літературного твору до кіно або театральних постановок режисера. Наприклад, із усіх книг безпосередньо виявлені у творчості були 13,6 %, із них 6,5 % – у театрі, 4,5 % – у кіно і 2,7 % – як у кіно, так і в театрі.

Тематична категорія кількісно склалася таким чином: театр – 62,8 %, кіно – 17,8 %, література – 12,8 % та музика – 6,6 %. Такий суттєвий "відрив" театру від інших тем, з одного боку, провокує до іншого сприйняття Л. Вісконті як першочергово театрального режисера, а згодом – кіномитця; з іншого – суттєва зацікавленість у театральному мистецтві пояснює притаманну для Л. Вісконті "театральність" його кіномови.

У категорії "Театр" чільне місце займають п'єси – 61,4 %, з чого можна дійти висновку, що режисер активно слідкував за актуальними текстами та перебував у контексті світових театральних тенденцій. Історія (15,8 %) та теорія (11,4 %) театру разом становлять чверть від загальної кількості книг у категорії. Значно менше зустрічаються тексти, присвячені опері (4,9 %) та балету (2,9 %). 3,6 % відведено біографіям театральних діячів. Загалом, співвідношення книг у категорії "Театр" демонструє зосередженість митця на різних аспектах саме драматичного театру. Власне, Л. Вісконті визнавав свою "театроцентричність" стосовно кіно, кажучи, що кіно – це все ж не мистецтво, а ремесло, що іноді породжує першокласний, але частіше другосортний твір. Далі режисер стверджує велич мелодрами (себто опери) над усіма іншими театральними жанрами, тож маємо визнати, що в даному випадку кількісні показники із приватної бібліотеки Л. Вісконті не збігаються з позицією, яку висловлював митець.

У категорії "Кіно" спостерігаємо відносну паритетність підкатегорій: теорія кіно – 37,2 %, історія кіно – 22,3 %, біографії (13,5 %) та книги про сучасників режисера (8,8 %) – також 22,3 %, сценарії – 18,2 %. Одразу зауважимо різницю з попередньою категорією: кіносценарії серед праць про кіно становлять найменшу кількість текстів, на відміну від театральних п'єс. Утім, зважаючи на те, що Л. Вісконті в кіно був майстром літературних адаптацій, про що йшлося вище, такий розподіл видається закономірним, адже джерелом для його стрічок були преларовані тексти інших жанрів і дуже рідко – уже готові оригінальні сценарії. Тож не дивно, що теорія та історія кіно для режисера мали більшу вагу.

Відсутність чіткої переваги тієї чи тієї підкатегорії актуальна і для категорії "Література". У ній 36,4 % становлять біографічні книги, 24,3 % – проза, 21,5 % – праці, присвячені історії літератури, 11,2 % – теорії, та 6,5 % – поезії. Більше половини книг у категорії "Музика" займають біографії (60 %), за ними – теорія (27,3 %) та історія (10,9 %) музики і лише 1,8 % становлять партитури музичних творів. Дві вищезазначені категорії тим чи тим чином пов'язані із роботою режисера в театрі та кіно. Важливо зауважити, що Л. Вісконті не просто формує список "джерел" для своєї творчості, а й особливу увагу приділяє додатковим контекстам, якими стають біографії письменників чи композиторів, а також принципи формування літературних і музичних творів. Вияв зосередження на біографіях помічаємо у "Morte a Venezia", де в образі Ашенбаха втілюються деталі з біографій Густава Малера та Томаса Манна. До того ж

у стрічках режисера знаходимо схильність до відтворення як літературних (Hennessey, 2021), так і музичних (Островський, 2021) форм.

Висновок

Систематизація приватної бібліотеки Л. Вісконті доводить, що певні, хоч і дещо загальні висновки можливо підбити навіть тоді, коли немає безпосереднього контакту дослідника із книгами-артефактами, які читав або не читав їхній власник. Зокрема, можна наочно ствердити прихильність режисера до творчості тих чи тих письменників (як-от М. Пруста чи В. Шекспіра) і поставити під сумнів впливи О. де Бальзака та Стендаля, про які Л. Вісконті розповідав в інтерв'ю. Окрім того, помічаємо переважну зосередженість уваги митця на текстах, пов'язаних із театром, що підтверджує його пріоритети у творчості й аргументує проникнення театральних прийомів до його кіноробіт. Зрештою, заглиблення Л. Вісконті у теоретичні проблеми музики та літератури наочно пояснює принципи формотворення стрічок режисера, у котрих виявляється опора на літературні й музичні форми.

Отже, дослідження приватної бібліотеки Л. Вісконті має перспективи подальшої реконструкції (імовірно, із безпосереднім доступом до книг і аналізом маргіналій) та нових способів усвідомлення творчої біографії режисера. Окрім цього, сформована методологія може бути залучена до досліджень творчих біографій інших митців, а отже, матиме перспективу апробації своєї універсальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Еко, У., Кар'єр, Ж. (2015). *Не сподівайся позбутися книжок*. Видавництво Старого Лева.
 Лондон, Дж. (2023). *Мартін Еден*. Фоліо.
 Островський, О. (2019). *Інтермедіальні зв'язки опери та кіно у творчості Лукіно Вісконті*. [Рукопис дипломної роботи]. Національна музична академія України.
 Островський, О. (2021). *Музика як формотворчий елемент есхатології "ідеального" пізньої творчості Лукіно Вісконті*. [Рукопис магістерської роботи]. Національна музична академія України.
 Пухнер, М. (2022). *Писаний світ*. Темпора.
 Vacon, H. (1998). *Visconti: explorations of beauty and decay*. Cambridge University Press.
 Brobjer, T. H. (1997). Nietzsche's Reading and Private Library, 1885–1889. *Journal of the History of Ideas*, 58(4), 663–680. DOI:10.1353/jhi.1997.0034.
 Costantini, C. (1976). *L'ultimo Visconti*. Sugar Co Edizione.
 d'Amico de Carvalho, C., Favino, A. (Ed.). (2003). *Il fondo Luchino Visconti. Guida alla consultazione*. Fondazione Istituto Gramsci onlus.
 Hansen-Løve, M. (Director). (2022). *Un beau matin* [Одного чудового ранку] [Film]. Canal+; Arte France Cinéma; Medienboard Berlin-Brandenburg; Razor Film Produktion; CNC; Région Ile-de-France; Ciné+; Les Films du Dauphin; Les Films Pelléas; CN6 Productions; BR; FFA.
 Hennessey, B. (2021). *Luchino Visconti and the Alchemy of Adaptation*. State University of New York.
 Nowell-Smith, G. (2003). *Luchino Visconti* (3rd ed.). British Film Institute.
 Ryback, T. W. (2010). *Hitler's Private Library: The Books That Shaped His Life* (1st ed.). Vintage. <https://archive.org/details/hitlers-private-library-the-book/mode/2up>
 Schifano, L. (1990). *Luchino Visconti: The Flames of Passion*. Collins.
 Servadio, G. (1980). *Luchino Visconti*. Mondadori Arnoldo.
 Vickers, B. (2012). Conrad Gessner's Private Library. *Annals of Science*, 69(4), 571–574. DOI: 10.1080/00033790.2010.549958. Visconti, L. (Director). (1974). *Gruppo di famiglia in un interno* [Родинний портрет в інтер'єрі] [Film]. Rusconi Film; Gaumont.
 Visconti, L. (1979). *Il mio teatro*. Cappelli Editore.

REFERENCES

- Eco, U., Carrière, J. (2015). *This is not the End of the Book*. Vydavnyctvo Staroho Leva [in Ukrainian].
 London, J. (2023). *Martin Eden*. Folio [in Ukrainian].
 Ostrovskiy, O. (2019). *Intermedial connections of opera and cinema in the works of Luchino Visconti*. [Unpublished bachelor's graduate work]. National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

- Ostrovskiy, O. (2021). *Music as a formative element of the eschatology of the "ideal" in the late works of Luchino Visconti*. [Unpublished master's graduate work]. National Music Academy of Ukraine [In Ukrainian].
- Puchner, M. (2022). *The Written World*. Tempora [In Ukrainian].
- Bacon, H. (1998). *Visconti: explorations of beauty and decay*. Cambridge University Press.
- Brobjer, T. H. (1997). Nietzsche's Reading and Private Library, 1885–1889. *Journal of the History of Ideas*, 58(4), 663–680. DOI:10.1353/jhi.1997.0034.
- Costantini, C. (1976). *L'ultimo Visconti*. Sugar Co Edizione.
- d'Amico de Carvalho, C., Favino, A. (Ed.). (2003). *Il fondo Luchino Visconti. Guida alla consultazione*. Fondazione Istituto Gramsci onlus.
- Hansen-Løve, M. (Director). (2022). *Un beau matin* [Одного чудового ранку] [Film]. Canal+; Arte France Cinéma; Medienboard Berlin-Brandenburg; Razor Film Produktion; CNC; Région Ile-de-France; Ciné+; Les Films du Dauphin; Les Films Pelléas; CN6 Productions; BR; FFA.
- Hennessey, B. (2021). *Luchino Visconti and the Alchemy of Adaptation*. State University of New York.
- Nowell-Smith, G. (2003). *Luchino Visconti* (3rd ed.). British Film Institute.
- Ryback, T. W. (2010). *Hitler's Private Library: The Books That Shaped His Life* (1st ed.). Vintage. <https://archive.org/details/hitlers-private-library-the-book/mode/2up>
- Schifano, L. (1990). *Luchino Visconti: The Flames of Passion*. Collins.
- Servadio, G. (1980). *Luchino Visconti*. Mondadori Arnoldo.
- Vickers, B. (2012). Conrad Gessner's Private Library. *Annals of Science*, 69(4), 571–574. DOI: 10.1080/00033790.2010.549958.
- Visconti, L. (1979). *Il mio teatro*. Cappelli Editore.
- Visconti, L. (Director). (1974). *Gruppo di famiglia in un interno* [Родинний портрет в інтер'єрі] [Film]. Rusconi Film; Gaumont.

Отримано редакцією журналу / Received: 20.10.23
Прорецензовано / Revised: 22.11.23
Схвалено до друку / Accepted: 24.11.23

Oleksandr OSTROVSKYI, PhD Student
ORCID ID: 0000-0003-4870-2696
e-mail: o.ostrovskiy62@gmail.com
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

LUCHINO VISCONTI'S PRIVATE LIBRARY AS A WAY TO UNDERSTAND THE CREATIVE BIOGRAPHY OF THE ARTIST

The relevance of the research is due to the lack of research attention to the phenomenon of the artist's private library which is both an influential and representative component of his/her creative work.

The purpose of the article is to study the interconnections between the private library of the Italian theater and film director Luchino Visconti and his work. The main tasks were the systematization and analysis of the available descriptions of the director's book collection.

The approaches to the research of private libraries of other personalities were analyzed.

The possibility of analyzing a private library without direct interaction with books-artifacts has been proven. Attention was paid to the idea of "reproducing" the artist's personality in the books of one's library. The impact on the personality of those books that could have been chosen by him/her, but remained unread, has been revealed. The importance of all, without exception, books stored in a private library is argued. The article proposes the method of systematization of L. Visconti's private library collection by author, title, year of publication, impact of the text in his works, and topic.

As a result of the research, quantitative indicators that were formed for each of the categories confirm or refute the director's statements regarding certain influences on him. Identified significant replenishment of the library collection after 1944 coincides with the start of the director's work in cinema and the final move to Italy. Since almost two-thirds of the library collection are devoted to theatre L. Visconti's significant interest in theatrical topics has been identified. This deepens the idea of the theatricality of his thinking. The influence of some authors on the director's work has been confirmed: in particular, the library has many books by W. Shakespeare and M. Proust, whose impact was mentioned by Italian director on many occasions in his interviews. Analysis of the library collection has shown L. Visconti's interest in the theory and history of music and literature which allows researchers to unfold in his filmography the usage of the form-creating methods inherent to these arts.

The conclusion is that a private library can be an important source to expand the researcher's understanding of the artist's creative biography. It is hypothesized that such a way of analysis and systematization can be applied to the research of creative biographies of other personalities.

Keywords: private library, Luchino Visconti's works, literature, adaptation, theatre, cinema, music.

МОРАЛЬНІСНА КУЛЬТУРА

УДК 111.8:378.015

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).09](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).09)

Андрій МОРОЗОВ, д-р філос. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0003-4050-9621

e-mail: a.morozov@knu.edu.ua

Державний торговельно-економічний університет, Київ, Україна

Владислав ШАПОВАЛОВ, д-р філософії, доц.

ORCID ID: 0000-0002-4029-5240

e-mail: slavichok27@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ОНТОЛОГІЧНІ ПІДҐРУНТЯ МОРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЧАСТИНА I

Актуальність. Забуття проблематики буття, викреслювання ідеї буття зі світогляду сучасної людини, орієнтація на індивідуалістично-гедоністичні практики призводять до зуження повноти особистості, дегуманізації її морально-духовного виміру, відчуження від власної сутності. Поворот мислення до буття, до його метафізичних сутнісних основ дозволить знайти надійний онтологічний фундамент для моральної культури, розхитаної внаслідок скептицизму та нігілізму, а людині – повернути свою втрачену сутність.

Мета та завдання. Метою статті є дослідження онтологічних основ моральної культури. Завдання першої частини статті – дослідити онтологічний каркас моральної культури, фундаментальні осі, на яких вона ґрунтується; завдання другої частини – проаналізувати моральні поняття свободи, совісті, гідності й рівності крізь призму онтологічного каркасу.

Методи. У статті використовується історико-філософський і компаративний метод, а також методи генеалогії й герменевтичні методи інтерпретації.

Результати. Етичні відносини розгортаються в ціннісно-смысловому просторі моральної культури між Я та Іншим. Трансцендентальною умовою можливості моральної культури виступає реальність та її внутрішня структура, параметри якої задаються онтологічним каркасом, а саме: полюсами тяжіння одиначного і множинного, сакрального та профанного, феноменального (екзистенціального) і сутнісного. Показано, що західній метафізичній традиції вдалося знайти рівновагу між крайностями єдиного і множинного, тоді як східна традиція індуїзму, з одного боку, й антиметафізичні напрямки XIX–XX ст., з іншого боку, абсолютизували ту або іншу крайність.

Висновки. Моральна культура не може бути побудована й обґрунтована у відриві від онтології, а отже, без звернення до буття як сфери реального. Як метафізична, так і антиметафізична філософські системи ґрунтуються на онтологічних припущеннях. Без укоріненості в онтології етика ризикує втратити реальність і реалістичність. Трансцендентальне "так" або "ні" буття обумовлюють подальші форми моральних відносин і принципів, що існують у культурі.

Ключові слова: етика, моральна культура, Інший, онтологічний каркас, (не)метафізична традиція, знання, буття як священний дар, трансцендентальне "так" і "ні".

Вступ

Серцевиною морального буття особистості є екзистенційні проблеми. Приймаючи ті чи інші моральні рішення, беручи відповідальність за наш вибір, в якому ми утверджуємо себе як вільні розумні істоти, ми завжди ризикуємо. Цей ризик несе екзистенціальний характер, бо від нього в кінцевому підсумку залежить сенс і значущість нашого існування, автентичність нашої екзистенції, самореалізація. Ризик неможливий без мужності. Мужність як моральна риса є, як ми всі добре пам'ятаємо, однією з кардинальних чеснот античної культури. Але у своїх глибинних витоках мужність – не просто вольовий вчинок, що вимагає подолання страху, але потребує бути собою. Тобто це сила духу, що показує наш усвідомлений вибір між, з одного боку, тривогою і відчаєм небуття та, з іншого боку, оптимістичним утвердженням буття, вірою в те, що сили буття переможуть (Tillich, 2000). Моральний вибір у своїх граничних витоках – це вибір між буттям і небуттям, ситуація роздоріжжя, на якому народжується основне філософське питання у формулюванні А. Камю: "Існує лише одна по-справжньому поважна філософська проблема – проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб бути прожитим, – означає відповісти на головне питання філософії" (Camus, 2018). В атеїстичній картині світу таке питання значить: чи приймаємо

ми "правила гри" абсурдного, безсердечного і бездушного світу, в який ми закинуті, і чи готові ми взяти на себе місію олюднювати цей світ, вносячи в нього сенс, серце і дух? (У цьому сенсі ремарку Маркса про релігію як "серце безсердечного світу, дух бездушних порядків" можна ре-інтерпретувати як одвічне стремління людини до гуманізації та дієвий практичний засіб вирішення проблеми самогубства). У релігійній метафізичній картині світу абсурдність світу є видимістю, а не реальністю. Яким би марним не здавалося наше життя, воно все таки має апріорний смисл, який нам належить побачити за поверхнею, у його сокровенній глибині. Як любив повторювати Віктор Франкл, смисл не створюється, а відкривається як дещо об'єктивне (Frankl, 2006). Відкривши смисл, який є, ми також повинні прийняти моральне рішення, чи слідувати універсальним моральним дороговказам, установленим духовним Абсолютом через Одкровення, або нехтувати ними. Отже, перед нами дві протилежні картини світу. Але якими б різними вони не були, об'єктивно існуючий світ один. Тому нашим першим моральним рішенням є мужність сказати світові своє трансцендентальне "так" або заперечити його у відчаї трансцендентального "ні".

У хрестоматійному гамлетівському запитанні "бути чи не бути?" переплелися етика й онтологія. Із мужністю бути, прийняти буття нерозривно пов'язана ще одна

моральна проблема вибору людиною модусів власного існування. Еріх Фромм називає це вибором між екзистенційними установками на привласнення та буття (Fromm, 1976). Модифікацією цієї моральної проблеми у постмодерній культурі є питання "Бути чи здаватися?". Поставлене у добу фейків і постправди, воно відсилає до основного онтологічного питання демаркації реального і видимого.

Поштовхом до написання статті стала робота Гайдеггера "Річ", в якій мислитель міркує над четверницею буття, хрестовиною "неб – земля", "боги – смертні", що символізує сутність усього існуючого, на перехресті якої перебуває екзистенція людини – Dasein (Heidegger, 1977). На основі четвериці буття ми вирішили побудувати власну концепцію онтологічної структури буття, яка могла б стати основою та пояснювальним принципом організації моральної культури.

Огляд літератури. У всіх видатних філософських системах (Платон, Арістотель, Фома Аквінський, Декарт, Спіноза, Шопенгауер) етика завжди була нерозривно пов'язана з онтологією та гносеологією. Цей зв'язок є істотним і конститутивним. У практиці особистого життя зв'язок етичного з онтологічним забезпечується світоглядом. Наша ціннісна "система координат" (ширше – моральна культура) базується на тому, як ми розуміємо світ (буття), яку онтологічну картину світу маємо. Структуру світогляду можна уявити за допомогою фундаментальних пар категорій, які відображають своєрідний онтологічний каркас світу: єдине – множинне, сакральне – повсякденне, сутнісне – феноменальне (екзистенційне). Їх також можна представити як осі, важливі для підтримки світового порядку (єдності онтологічного, гносеологічного та етичного), збереження світової культури людства та її надбань від деструктивних процесів і занурення в хаос. Спершу, спираючись на праці Платона, Ф. Ніцше, М. Гайдеггера, Дж. Толкіна, Д. Парфіта та ін., розглянемо цей онтологічний каркас, щоб далі (у другій частині статті) крізь його призму зрозуміти онтологічний вимір основних моральних понять свободи, совісті, гідності та рівності.

Методологія. У статті використовуються історико-філософський і компаративний метод, а також методи генеалогії й герменевтичні методи інтерпретації.

Результати.

Онтологічний каркас: єдине та множинне

Цілісне бачення світу, або світогляд, означає, що ми розуміємо, усвідомлюємо та оцінюємо все потенційне чи наявне у світі як елемент системи, як частину цілого, тобто у світлі та горизонті всього обширу буття (реально існуючого). І тут виникає спокуса двох крайнощів. Можна або розчинити елементи єдиного й особливого у всепоглинаючій тотальній єдності Єдиного, або навпаки: втекти від тотального, зберігаючи індивідуальне аж до того, щоб забути про єдність. Західна філософська традиція завжди приділяла велику увагу проблемі співіснування "єдності та множинності" (платонічна школа), а також суміжним темам "єдиного та загального" (Арістотель, схоластика), "частини та цілого" (І. Кант), "локального та універсального" (О. Шпенглер, А. Дж. Тойнбі), а також їхній діалектичній взаємодії (Г. Гегель, К. Маркс, Ф. Енгельс). Можна сказати, що вісь "небо і земля" у четвериці буття М. Гайдеггера також є ремінісценцією античної проблеми єдиного – множинного. Давньогрецька традиція стверджувала, що множина речей онтологічно, епістемологічно та логічно об'єднані в єдиний космос (порядок, міру та красу) через спільну природу речей, яку можна назвати "міс-

тичним апіорі" (Tillich, 1951). Частини перебувають у цілому, але в той же час вони не розчиняються і не втрачають своєї індивідуальної ідентичності. Усе існуюче (раціональне й ірраціональне, матеріальне та ідеальне) занурено у природу речей, живиться нею, як лугові квіти і трави живляться соками землі, в якій ростуть, співіснуючи, але не втрачаючи власного розмаїття. І лише людина, яка живе в матеріальному світі множинності, має серед усіх створінь прерогативу усвідомити першоджерело буття або, перефразовуючи Плотіна, через екстаз "піднятися" і злитися з Єдиним, відкрити в досвіді те, що було апіорі присутнє від самого початку.

Християнська традиція, яка багато в чому успадкувала платонівську метафізику, також зберігає інтерес до проблеми єдиного і множинного в структурі реальності. Відповідно до богословської концепції, Бог, маючи єдину божественну природу-сутність ('ousia'), одночасно виступає як три особистості ('іпостасі') Отця, Сина і Святого Духа. Зі свого боку, друга іпостась Божественної Трійці Христос, будучи однією іпостассю, має дві природи (людську і божественну), які існують нероздільно, але в той же час не злиті (догмат Халкідонського вселенського собору). В єдиному вічному і безсмертному божественному світлі розуму народжується множина різнобарвних ідей/сенси, "сутнісних логосів" (λόγοι τῆς οὐσίας) (св. Максим Сповідник) кожного видимого і невидимого створіння, яке коли-небудь існуватиме (Saint Maximele Confesseur, 1994). Тобто діалектика єдиного і множинного проникає в саму суть реальності – святу таємницю Бога. Така сама діалектика простежується в індивідуальному спасінні кожної душі, яка, досягаючи "theosis" (богоподібності, святості), не розчиняється в Божестві без залишку, але залишає власну самість (selfness).

Можна сказати, що в цілому на Заході (принаймні до XIX ст.) вдалося знайти консенсус між єдиним і загальним, частинами й цілим, множинним і єдиним. У західній метафізичній оптиці, яка увібрала античну філософію та християнську теологію, ціле не є тотальністю, що усуває "інакшість" і "відмінність" множинності частин, які становлять цю цілісність. Водночас множинні єдині речі не відокремлюються від єдності, і таким чином космос (порядок) не перетворюється на безлад.

Онтологічні корені етики. Метафізична традиція

На нашу думку, етика завжди виходить з певних онтологічних передумов. Хоча деякі антиметафізично налаштовані мислителі, такі як Дж. Ролз, уважають, що моральна й політична філософія має бути вільною від метафізики (Rawls 1994), це, однак, не означає, що ми зможемо відокремити етику від онтології, тобто відірвати етику від реальності, не роблячи водночас її саму нереальною, а відтак нереалістичною. Отже, етика залежить від онтологічного каркасу реальності, і передусім – від нашого розуміння онтологічної рівноваги між єдиним і множинним. Ступінь автономності частин від цілого відіграє вирішальну роль у тлумаченні моральних понять, і особливо у розумінні й інтерпретації добра та зла. "Інакшість" у сфері множинного може означати потенційне відпадиння від апіорної гармонії, знищення космосу. Стародавні греки вважали, що рух від єдності космосу до хаосу його автономних елементів є коренем морального зла (порочності) і потворності (дисгармонії, дисонансу, несмаку). Не випадково у платонівській метафізичній філософії розщеплення Єдиного (Добра) на множинне, очевидно, є ключем до розуміння проблеми зла, оскільки останнє виникає в матеріальному світі

множинності (кількості). Адже, за Платоном, зло не існує на рівні ідей. Звідси пафос античної думки – у возз'єднанні, поверненні до Єдиного, в усуненні зла як роз'єднання. Наприклад, чоловіча і жіноча половини колишнього цілого (андрогін) повинні знайти одна одну через любов і возз'єднатися; душі померлих мають покинути платонічну "печеру" (матеріальний світ звичайного досвіду), скинути матеріальне тіло (soma), що уподібнене могильній плиті (sema), і повернутися в царство вічних духовних ідей, де вони були до втілення, і т. д. Пізніше та сама ідея возз'єднання з'являється у вченні Орігена про "апокатастасис", універсальне спасіння – примирення та прощення в божестві, в якому немає місця злу та стражданню. Проте навіть у цьому метафізичному поверненні до Єдиного (Добра), коли зло подолано, усе ще залишається множинність, тобто мозаїка індивідуальних форм буття. При цьому Бог як творець форм сам перебуває поза будь-якими формами і визначеннями, "над" ними (Арістотель не дарма називає його "формою форм"), тоді як матерія є повною позбавленістю форм, але вже не у вищому, божественному, а у нижньому сенсі, як дещо, що ще не набуло форми. Між цими двома полюсами, власне, і розгортається проявлений світ форм.

Отже, з одного боку, існує гармонія космосу як упорядковане ціле (яке є більшим, ніж сума його частин), а з іншого боку, цій гармонії загрожують нігілістичні сили, які прагнуть зруйнувати баланс між єдністю та множинним. Згідно з давньогрецькою версією нігілізму, у надрах космосу тліють вугілля хтонічних сил і несвідомого хаосу, а герої й титани кидають виклик порядку та правлінню олімпійських богів. У християнській версії нігілістичне посягання на космічний порядок пояснюється тим, що воля і розум індивідів спотворені первородним гріхом, а отже, перебувають під демонічним впливом. Вони чинять опір божественній волі, замість того щоб перебувати в "синергії" з нею, тобто співробітничати. Так чи інакше, у метафізичній традиції джерелом зла оголошується хаос множинності, вирваний із божественної попередньої гармонії Єдиного. Саме тому моральні ідеї мають онтологічну основу.

У той самий час західна метафізична традиція припускає, що ці негативні вияви множинності можуть (і зрештою повинні) бути "усунені" у вищій гармонії метарівня. Причому це не просто повернення до вихідної точки – ніби історія рухалася по колу, а спіральний рух до нової єдності в синтезі протилежностей, з урахуванням усього, що було пройдено за весь історичний час. Г. Г. Гегель називає це "Aufheben" ("зняття"), що означає момент у розвитку, одночасно збереження й заперечення, вищу єдність, яка долає (трансцендує) попередні суперечності. "Зняття" описується третім законом діалектики про подвійне заперечення (Ф. Енгельс).

У цілому в західній есхатологічній перспективі космос з необхідністю перемагає хаос, розум – божевілля, а добро – зло, але завжди через "зняття" (подолання і збереження), а не через анігіляцію. Якщо виходити з того, що історія і мистецтво рухаються за одними законами драматургії, то в міфологіко-архетиповому сценарії "хепіенду", або дивовижного порятунку історії, передбачається, що єдність космосу не знищує, а приборкує руйнівну стихійність хаосу, "інкорпорує" її в себе як власну творчу потенційну основу; ірраціональність виявляється зворотним боком (чи окремим випадком) раціонального, а божевілля – терапевтичним засобом уточнення чи переоцінки меж нормального (середньовічний карнавал, юродство); підсвідоме усвідомлюєть-

ся, а природне – інстинктивне сублімується моральною культурою; особистісні грані "тіні" і "персони" знімаються в єдності "Самості" у таємничому coincidentia oppositorum; диявол хоча й має владу, але діє з дозволу всемогутнього Бога задля благих цілей (спокуси Iova); і нарешті, смерть, хоча і неминуча, однак також "приручена" завдяки ідеям безсмертя та воскресіння в західній культурі, і тому втрачає свою силу. "Хто ж ти такий? Я – частина тієї сили, яка вічно бажає зла і вічно творить добро", – зазначає Й. Гете, утверджуючи в цих рядках не лише ідею відносності та швидкоплинності зла, що не має субстанційності, але й те, що у вищій божественній єдності всі різновекторні вияви індивідуального ("іншості") будуть рано чи пізно підведені під "спільний знаменник" (Goethe, 2023). Зняття на метарівні не анігілює множинне, але свідчить про те, що "останнє слово" в історичному процесі завжди за єдністю, а отже, благом та істиною.

Неметафізична традиція та її онтологічні припущення

У неметафізичній традиції (включно з Ф. Ніцше, радикальним позитивізмом і постмодернізмом або останніми модифікаціями нігілізму, такими як "cancelling") існують зовсім інші онтологічні припущення, а отже й інші тлумачення моральних понять. Узагалі кажучи, якщо порівнювати з метафізичною традицією, тут ми бачимо торжество множинного і забуття трансцендентальної сутнісної єдності світу (природи речей), у тому числі заперечення сутності (природи) людини. "Останнє слово" завжди за одиничним та емпіричним, що означає в моральному й політичному плані фокус на Іншому, "іншості", різноманітті. Приміром, картина світу у філософії Ніцше, як вірно зазначає Гайдеггер, є "перевернутим платонізмом", де світ індивідуального досвіду, рушійною силою якого є воля до влади, є реальним, тоді як "трансценденталі" буття (Єдине, Істина, Добро і Краса) проголошені небезпечними ілюзіями (Heidegger, 1979). По суті, ніцшеанство – це продовження до логічного кінця тези Протагора про "людину як міру всіх речей", забуття вічності буття, поворот від "буттецентричності" до "індивідо-центричності" (ця індивідоцентричність не є справжнім гуманізмом, виявленням і утвердженням людяності, любові до окремо взятої людини, адже відхід від буття в кінцевому рахунку шкодить самій людині, розлюднює її). Так чи інакше, для Ніцше добро – це те, що збільшує "волю до влади" індивідів, а зло – те, що їх обмежує. Будь-які апеляції до надчуттєвого трактуються як психологічні проєкції, зворотний бік волі до влади, що створені для панування над людством як "стадом" і породжують принизливу "мораль рабів".

В інших антиметафізичних школах і напрямках позитивізму, неопозитивізму, сцієнтизму концепції "природа", "сутність", "субстанція" відкидаються як метафізичні, тому що реальним (істинним) оголошується лише емпіричне. (У цьому нігілістичному пафосі позитивізм і ніцшеанство споріднені.) Відповідно світ розглядається як сукупність емпіричних "атомарних фактів", а суспільство – як комплекс "атомарних індивідів". Там, де позитивізм і сцієнтизм поєднуються з ідеологією лібералізму, виникає сучасний західний етос із притаманними йому індивідуалізмом, нестриманим гедонізмом та іншими рисами, які Ч. Тейлор називає "моральними хворобами нашого часу".

Для Карла Поппера Платон не міг не стати ворогом "відкритого суспільства", оскільки у платонівській ідеальній державі, яка є політичною проєкцією його онтологічної картини світу, немає місця для індивідуалізму,

партикуляризму чи політичного плюралізму. Заклик Платона до індивіда підкорятися та служити загальному благу, а також тлумачення земного життя як підготовки до вічного видаються неприйнятними для неметафізичного світського дискурсу і, зокрема, для ліберального світорозуміння. Платонівську ідею Єдиного Поппер називає прообразом тоталітаризму і початком зла, адже благою є лише сфера індивідуального й одиничного (Popper, 2013). З нашої позиції, таке трактування могло з'явитись лише завдяки онтологічному припущенню про єдину реальність індивідуального (емпіричного) і нереальність метафізичного. У свою чергу, значення політичного плюралізму в ліберальній думці було б неможливим без попереднього визнання онтологічного плюралізму. Інтуїтивна віра в істинність тих чи інших онтологічних припущень обумовлює інтуїтивну віру в істинність відповідних моральних припущень, що стають самоочевидними в тій чи іншій моральній культурі. Рациональні системи думки рано чи пізно упираються в аксіоматичні положення, що не доводяться, а приймаються за умовчанням.

Іншим характерним представником нігілістичного антиметафізичного підходу є Дерек Парфіт. Продовжуючи антисубстанційну традицію, започатковану Д. Юмом, він ставить під сумнів концепцію особистісної ідентичності (тотожності). Якщо для позитивістів субстанційна єдність світу розпадається на безліч емпіричних фактів, то для Парфіта субстанційна єдність самої особистості також повністю розпадається на множини тимчасових Я. За словами Парфіта, особиста ідентичність у часі не важлива і ми можемо не дбати про її збереження. На перший план виходять відносини психологічної безперервності та узгодженості – тобто відносини між різними стадіями (тимчасовими версіями) нашого Я. Ми не зобов'язані думати про себе як про постійно цілісні самотождні істоти, тому що не має значення, чи завтрашнє Я буде ідентичним вчорашньому. Парфіт пропонує використовувати метод редукціонізму, зводячи факти про особистість та її ідентичність до більш конкретних фактів про мозок і тіло, до ряду психічних і фізичних феноменів. Немає іншого предмета досвіду, крім мозку і тіла. Немає особистостей як окремо існуючих сутностей (Derek Parfit, 1971, 1984).

У теорії Дерека Парфіта ми бачимо онтологічний дисбаланс між єдиним і множинним на користь останнього. І така онтологія не може не впливати на етику. Бо якщо немає ідентичності (сутнісної самототождності, тобто єдності) особи й морального суб'єкта вчинків, то незрозуміло, як можливі моральні обов'язки та моральна відповідальність людини. (Напр., індивід може стверджувати, що його нинішнє Я не узгоджене з минулим Я, яке рік тому позичило гроші або скоїло вбивство, таким чином унеможливаючи моральні та правові відносини між людьми, що призводить до морального релятивізму й нігілізму.)

Зауважимо, що творчість Дж. Р. Р. Толкіна різко контрастує з антиметафізичним мейнстрімом культури ХХ ст. Діалектика Єдиного (як вихідного Добра) і множинності (як чогось, що може стати як добрим, так і злим) зображена Дж. Р. Р. Толкіном у романі "Сильмариліон". Толкін використовує музику, щоб символізувати цю єдність і боротьбу протилежностей. І це не випадково. Адже можна порівняти частини цілого зі звуками, які вписані в загальну "концертну партитуру буття". В ідеальному музичному творі звуку не випадають з цієї партитури. Усі вони існують у гармонії та порядку як єдине ціле, а не автономно, самі по собі; а також вони

отримують свій зміст і доцільність за місцем, яке займають у мелодії. Кожен звук займає своє місце в музичному ладі, не зазіхаючи на місце іншого. Проте космічна драма існування починається із прагнення до автономії (саме так з'являється музичний дисонанс, який водночас стає чимось більшим – моральним дисонансом). Ця індивідуалістична воля, користуючись нагодою свободи, хоче нав'язати всім свою злу волю, позбавляючи їх свободи. Свобода від добра (морального й естетичного порядку) означає свободу для морального зла. Останнє обертається запереченням свободи, тобто деспотизмом і рабством. Тут Толкін, по суті, переосмислює християнську концепцію зла як "викривленої волі" (св. Августин), яка, починаючи з порушення закону і називаючи це порушення свободою ("можливістю творити як добро, так і зло"), завершує повною несвободою від зла ("неможливістю не творити зла"):

"Був Еру (Ілватар), Той, Хто створив перших Айнур, Святих, які були породженням його думки... І він говорив до них, пропонуючи їм музичні теми; і співали перед ним, і він радів. [...] І сталося, що Ілватар зібрав усіх Айнур і оголосив їм могутню тему. Він сказав їм: «Щодо теми, яку я вам оголосив, я хочу, щоб ви разом створили Велику Музику в гармонії». Тоді голоси Айнур, подібні до арф і лютьень, сопілок і труб, і альти й органи, і подібно до незліченних хорів, що співають зі словами, почали створювати тему Ілватара для великої музики; і виник звук нескінченних взаємозамінних мелодій, сплетених у гармонії..., і музика та відлуння музики пішли в Порожнечу, і це не була порожнеча. [...] Але у міру того, як тема розвивалася, Мелькорові спало на думку вплести речі його власної уяви, які не узгоджувалися з темою Ілватара, бо він прагнув збільшити силу та славу призначеної йому ролі. Деякі з цих думок він тепер вплітав у свою музику; і навколо нього відразу ж виник розбрат, і багато тих, хто співав біля нього, впадали в розчарування, їхні думки були збентежені, а музика замовкла. Тоді розбрат Мелькора поширився дедалі ширше, і мелодії, які чули раніше, затонули в морі бурхливого звуку...

Тоді піднявся Ілватар, і серед шторму почалася нова тема [...] і вона набула сили та нової краси. Але розбрат Мелькора піднявся і боровся з ним, і знову відбулася війна звуків, ще жорстокіша, ніж раніше. І, нарешті, здавалося, що одночасно лунають дві музики. Одна була глибокою, широкою і прекрасною, але повільною і змішаною з безмірною скорботою, від якої головним чином походила її краса. Інша тепер досягла власної єдності; але вона була голосною, і марною, і нескінченно повторювалася; і в неї було мало гармонії, а радше крикливий унісон. ... Серед цієї боротьби Ілватар підняв обидві руки, і одним акордом Музика припинилася. Тоді заговорив Ілватар, і сказав: «Могутні Айнури, а Мелькор – наймогутніший з них, але щоб знав він, і всі Айнури, що я – Ілватар, те, про що ви співали, я покажу вам як є, щоб бачили ви, що робили. А ти, Мелькоре, побачиш, що неможливо зіграти тему, яка б не брала початки в мені, і ніхто не має влади міняти музику всупереч мені. Бо той, хто спробує зробити це, виявиться моїм зняряддям у творенні сутностей ще більш дивовижних, про які він сам і не думав»" (Tolkien, 2001, p. 5).

Повною антитезою західній онтології є східна, квінтесенцією якої є індуїзм. Інша онтологія породжує іншу ціннісну систему координат. Згадаймо відому індуїстську притчу про соляну лляльку, що поступово розчиняється в океані буття-світла. Для західного розуму, хоча це

злиття індивіда з божественним цілим може бути логічно зрозумілим, воно ніколи не стане цілком прийнятним. Подібним чином індуїстські ідеї "Атман є Брахман" і "Tattwamasi" (Ти єси це) надто нігілістичні для західного розуму. Проте тут уже нігілізм не індивідуалістичний (як в європейському Модерні), а універсалістський, адже індивідуальність Я (душі) оголошується ілюзією. Більше того, ця ілюзія небезпечна щодо моралі, бо тримає людину в сансарі (колі перероджень), збільшує страждання і, по суті, є коренем зла. У цій оптиці моральність має розпочатися з розвіювання цієї шкідливої онтологічної ілюзії.

"Індійська містика стверджує іманентну тотожність граничного центру моєї самості з граничним центром божественної самості. Не те, що я знаходжу в собі Бога, стикаюся з Богом у глибині свого серця, а те, що я сам опиняюся Богом! Сам – звісно не у сенсі тілесному, душевному, і не в сенсі емпіричної особистості, емпіричного характеру (не у сенсі навіть "людинобожества"), а у сенсі граничного, ірраціонального центру мого Я. Оцей мій центр тотожний божественному центру. На цій висоті умогляду людське Я збігається до нерозрізненості з божественним Я" (Augustyn, 2012, р. 31). Онтологія обумовлює специфічне розуміння моралі. Якщо в християнській культурі є Інший, відмінний від мене, то в індуїзмі Іншого реально не існує, адже всі ми є виявами однієї божественної реальності. "Індуїзм говорить: ти – це я, і тому я люблю і жалю тебе; християнство каже: ти не я, тому я тебе люблю і жалю" (Augustyn, 2012, р. 32). Це порівняння демонструє, що наше розуміння моральних принципів безпосередньо залежить від нашого розуміння природи буття.

Онтологічний каркас: профанне і священне

Буття світу, немов Місяць, звернене до пересічної людини лише буденним (профаним) боком. Із профанної позиції, у бутті немає нічого незвичайного чи дивовижного, а все суще ніби існує саме по собі. Філософська точка зору відрізняється від повсякденної тим, що вона здійснює поворот розуму, зміну екзистенціального ставлення, оскільки ставить під сумнів звичне і тривіальне. Характерною рисою філософствування є питання-проблема, яке виражає щире здивування та подив, уможливорює новий спосіб бачення світу як чогось небуденного, сакрального. Платон зауважив: "Це почуття подиву свідчить про те, що ти філософ, оскільки подив є єдиним початком філософії, і той, хто сказав, що Іріда була дитиною Таумаса, склав гарну генеалогію" (Plato, 1966). Іріда є посланницею небес і богинею мудрості, і Платон тлумачить ім'я її батька – бога морських чудес великана Таумаса (в іншій транскрипції – Тавманта) як "Диво" (θαῦμα).

Арістотель також уважав подив джерелом філософії:

"Саме через подив люди починають і спочатку почали філософствувати. Вони цікавилися явищами Місяця, Сонця та зірок, а також походженням Усесвіту... Навіть любитель міфів у певному сенсі є любителем мудрості чи філософом, оскільки міф теж складається з чудес" [982 b 12 ff] (Aristotle, 1995).

Отже, філософія починається з подиву, замилювання самим фактом існування, із запитання, чому все є саме таким, як воно є. Здивування вириває нас із повсякденного модусу сприйняття світу і дає поштовх до бачення світу як не-повсякденності. Таким чином, фундаментальне питання-здивування передусім розпитує про наявність іншої осі в онтологічному каркасі світу:

профанне – сакральне. У термінах пізнього Гайдеггера це вісь четвериці буття "боги – смертні". Сучасне природознавство (фізика, біологія) здебільшого описує світ узагалі (і світ живого зокрема), пояснює його походження повністю й виключно з матеріалістичних позицій, у термінах самоорганізації, статистичної ймовірності тощо, що виключає будь-яку апеляцію до сакрального (тобто духовного, не-матеріального, понад-природного). Неметафізична традиція виходить з наявності лише одного полюсу буття – повсякденності, ігноруючи полюс священного. Однак навіть матеріалістичне трактування змушене визнати, що зародження життя, спонтанне виникнення ДНК справді було надзвичайно неймовірною подією. Математична модель, розроблена професором Ендрю Вотсоном з Університету Східної Англії, стверджує, що ймовірність життя на таких планетах, як Земля, надзвичайно мала, а складно організовані та розумні форми життя виникли на нашій планеті через довгий ланцюжок випадковостей.

На даний момент Земля – єдине відоме нам космічне тіло, на якому існують живі істоти. Якби розумні форми життя з'явилися на ньому в ранні періоди його історії, то ми могли б вважати, що те саме, з високою ймовірністю, можливо і на інших планетах, стверджує Вотсон (Watson, 2008). Однак ми з'явилися в пізній період, що дозволяє говорити про те, що розвиток розумного життя є скоріше випадковістю, ніж закономірністю. Модель професора Вотсона показує, що ймовірність кожного необхідного для цього еволюційного кроку становить 10 %. Таким чином, можливість появи розумного життя на кожні чотири мільярди років становить приблизно 0,01 %. Кожен із цих кроків не залежить від іншого і може відбутися лише тоді, коли відбулися попередні кроки в ланцюжку (Watson, 2008, р. 181).

Отже, планети, подібні до Землі, мають відносно короткі вікна можливостей для розвитку життя, що робить дуже сумнівним існування розумних істот деінде у Всесвіті. Таким чином, Вотсон припускає, що наша еволюція мало ймовірна. Учений склав свою математичну модель, досліджуючи чотири критичні етапи, які мають відбуватися в певному порядку, щоб на землі виникло розумне життя. Ці етапи містять появу одноклітинних бактерій, складних клітин, спеціалізованих клітин, що дозволяють створювати складні форми життя і, нарешті, розумне життя з усталеною мовою. "Складне життя відокремлюється від найпростіших форм життя декількома дуже мало ймовірними кроками і тому буде набагато менш поширеним. Інтелект – ще один крок далі, тому він набагато менш поширений" (Watson, 2008, р. 183).

Дослідження Вотсона узгоджуються з гіпотезою про винятковість Землі, яка вперше була детально описана палеонтологом Пітером Вордом і астрономом Дональдом Браунлі у книзі "Рідкісна Земля: чому складне життя є рідкістю у Всесвіті". Ворд і Браунлі довели, що існування планети із земними характеристиками у Всесвіті слід уважати неймовірно рідкісним явищем. Вони стверджують, що необхідною передумовою для виникнення високорозвинених форм життя є наявність земної планети. Оскільки така планета мало ймовірна, це пояснює відсутність розумного життя за межами Землі (або принаймні відсутність доказів існування позаземних цивілізацій) (Ward, Brownlee, 2000).

Отже, сучасні вчені констатують мало ймовірність виникнення життя у Всесвіті. Світ існує дивовижним чином, тому що хоч він і є, його могло б і не бути. Імові-

рність того, що світу могло не існувати, набагато більша, ніж імовірність того, що він з'явився. Однак більшість учених не йдуть далі у своїх міркуваннях, а залишаються на півдорозі внаслідок того, що у сучасній науковій картині світу присутній лише один онтологічний полюс профанного (повсякденного), тоді як протилежний полюс священного відсутній. Саме десакралізована онтологія ("розчаклований" світ) стала основою капіталістичної економіки (М. Вебер) та появи специфічних ринкових цінностей доби капіталізму, де люди, речі й відносини між ними перетворюються на товар. Етичними проєкціями онтології, в якій відсутнє священне начало, є прагматизм (істинним, а отже, морально виправданим є те, що допомагає ефективно вирішувати поставлену задачу, виживати, бути успішним, поганим є те, що в даний момент не вигідно) та утилітаризм (моральним є те, що приносить найбільшу користь/щастя найбільшій кількості людей, максимізує задоволення). Внутрішнє життя людини-прагматика, що живе у розчаклованому світі, можна схарактеризувати егоїзмом, вульгарно-цинічним, споживацьким ставленням до високих ідеалів і зразків культури тощо.

Метафізична філософія, релігія, поезія (і в цьому вони подібні) також описують світ і життя як малоімовірні, застосовуючи символи та метафори "чуда", "таємниці", "тотожності суб'єкта й об'єкта", що дивує своєю нетривіальністю й несамоочевидністю. Однак метафізично налаштований розум іде набагато далі меж позитивістсько-сцієнтистського дискурсу. Малоімовірність виникнення життя і фактична унікальність розумної істоти, по-перше, приводять такий розум до антропного принципу та концепції "тонкого налаштування" (на рівні фізики), а по-друге, до телеологічного аргументу існування Бога в його сучасній модифікації та концепції "розумного задуму" (intelligent design). Метафізично налаштованому розуму "тісно" в парадигмальних і методологічних рамках лише фізики, і він прагне вийти у міждисциплінарну сферу, на стик фізики й метафізики, де він може отримати відповіді на свої граничні запитання. І саме тут, на стику двох наук і двох епох (фізики як усоблення Модерну та метафізики як усоблення Премодерну), дивовижність буття, індетермінізм і малоімовірність існування сущого починає означати в той самий час святість буття як Божого творіння. Акт творіння нічим не детермінований, адже Бог як само-буття (ipsumesse) творить не з необхідності, а з любові. У метафізичному дискурсі святість буття як дива може бути названою "священним даром буття", оскільки він, як і будь-який дар, нічим не викликаний і не заслужений.

Отже, існування, з одного боку, є буденністю, а з іншого – таємницею, дивом, благим священним даром. Тому, незважаючи на близькість буття в оточуючих нас речах (у звичайному життєвому досвіді, побуті), існує ще один, неповсякденний вимір буття. Філософське чи релігійне мислення не прагне скасувати буденне як таке. Етичність проблеми полягає в розширенні спектра людського бачення, тобто у відкритті здатності побачити крізь буденність інший, вищий, сакральний вимір буття і у плеканні цієї здатності як належного. Адже щоб збутися і відбутися як Людина, потрібно бачити й усвідомлювати масштабність буття як священного дару (а не у редукованому вигляді – як знаряддя для задоволення практичних потреб і даючи користь).

Трансцендентальне "так" або "ні"

У ставленні до буття ми стоїмо перед моральним вибором між нігілістичним волюнтаризмом і споглядальним прийняттям буття. Приймаючи волюнтаристську позицію, людина стає активним суб'єктом, "мірою всіх речей", яка перетворює себе й навколишній світ відповідно до своєї "волі до влади". Ця воля нічим не обмежена, тому потенційно загрожує існуванню. Крайнощі такого нігілістичного суб'єкта описані у філософській та художній літературі (Ніцше, Камю). Нігілістичний суб'єкт повстає проти світу і зрештою руйнує все, включаючи себе. Його свобода обертається деспотизмом і рабством стосовно тих пристрастей, під впливом яких він перебуває.

Протилежним шляхом є онтологічне прийняття та дистанція, де людина виступає в ролі спостерігача. Приймаючи існування як даність, кажучи йому трансцендентне "так", ніби наперед, авансом, ми також усвідомлюємо: не нам знищити це існування. Не нам заважати і втручатися в те, що є, вносити свої корективи в ідентичність, яка апіорі вже має свій власний порядок, вводити наші додаткові шари значень та інтерпретацій до того, що апіорі має власне значення і власну логіку розгортання. У цьому контексті влучно згадати афоризм Гайдеґґера про те, що "людина є пастухом буття". Хоча людина не вибирала, бути чи не бути, народжуватися в цю або іншу епоху, тому що її буття-ось (Dasein) "завжди вже" вкинуте в конкретну ситуацію свого існування, вона наділена духом (тобто свідомістю, свободою волі та практичним розумом) саме для того, щоб відповідати за буття, піклуватися та охороняти його. Справжня турбота означає допомогу іншій людині досягти її справжнього Я. Неавтентична турбота означає знищення, ставлення до інших людей як до об'єктів панування та маніпуляції.

Якщо наше існування є священним даром буття, милістю Бога, то ми не можемо подякувати за цей дар симетрично, дати в обмін на наше існування щось рівноцінне. Наша вдячність полягає в тому, щоб вільно сказати сущому "так" і залишатися орієнтованими на буття, а не на "его". Було б нашою невдячністю сказати "ні" буттю і звернути свою свободу на шкоду іншим та собі. Аморальність убивства чи самогубства впливає, у першу чергу, із цієї онтологічної невдячності.

Своєрідними модифікаціями трансцендентального "так" буттю в історико-культурній ретроспективі є поняття "у-вей" (дія без зусиль) у даосизмі та "ахімса" (ненасильство) у буддизмі. Споглядальність цих понять не виключає вільної діяльності. Це скоріше прийняття загальних умов і правил гри життя, яка неминуче має початок і кінець, фізичні й духовні константи та принципи, об'єктивні ритми й закономірності, які не слід порушувати. Їхня реальність та істинність морально зобов'язує людину як пастуха буття їм слідувати як благому і бажаному.

Усвідомлення того, що правила гри життя є непорушними і священними, дозволяє зберігати дистанцію між нами (спостерігачем) і дивовижною святістю буття-блага, яке відкривається спостерігачеві в неповсякденному досвіді. Відстань, у свою чергу, передбачає подальші культурні форми відносин і моральних принципів: повагу, благо-честя, благо-воління, благо-говіння, благо-даріння, благо-діяння, присутність (тобто неутилітарність, об'єктивність, емпатію), святість тощо.

Дискусія і висновки

Наше моральне буття можна зрозуміти за допомогою онтологічного каркасу світу, який складається із

символічної осі: єдине – множинне, сакральне – профанне, сутнісне – феноменальне. Світ – це діалектичний взаємозв'язок між цілим і частинами, одиничним і загальним, множинним і єдиним. У західній оптиці ціле не є тотальністю, воно не усуває індивідуальної тотожності, "інакшості" та "відмінності" множинності частин, які становлять цю цілісність. Стародавні греки вважали, що багато речей були онтологічно, епістемологічно та логічно об'єднані в єдиний космос через спільну природу речей. Ця специфічно західна онтологічна структура є ключем до розуміння етичних категорій, оскільки, з одного боку, існує гармонія космосу як упорядкованого цілого (доброго і чудового), а з іншого, цій гармонії загрожують нігілістичні сили, які прагнуть зруйнувати баланс між єдністю та множинністю. У цьому випадку множинність, яка відходить від апріорної доброти єдності та загрожує її знищити, може стати коренем зла. Повною антитезою західній онтології є східна, квінтесенцією якої є індуїзм з його формулою "Tat twam asi". Це зовсім інше онтологічне підґрунтя етики, де корінь зла – індивідуальне ілюзорне існування. Якщо в християнській культурі існує Інший та "інакшість" з автономним існуванням, то індуїзм заперечує Іншого, оскільки єдине, що існує, – це божественна реальність та її вияви.

Філософія починається з подиву, здивування самим фактом існування, із запитання, чому все так є. Це основне питання виявляє наявність іншої осі в онтологічному каркасі світу: профанне – сакральне. Сучасне природознавство відображає походження світу в термінах статистичної ймовірності та подібності. Неймовірність (або малоїмовірність) існування взагалі та фактична унікальність розумної істоти (людей) приводять нас до телеологічного аргументу існування Бога в його сучасній модифікації та концепції "розумного задуму". Це забезпечує спосіб розуміння буття як священного дару. Дивовижна святість буття, яка відкривається спостерігачеві в надзвичайному досвіді, передбачає етичні форми відносин: повагу, благочестя, благоговіння та святість. З нашої точки зору, екологічну свідомість, етику глобальної відповідальності за планету Земля і людство, про необхідність яких багато говорять сьогодні провідні вчені (Ханс Кюнг, Ханс Йонас), слід було б також будувати саме на цьому міцному онтологічному фундаменті, де матеріальна повсякденність врівноважена сакральним виміром, пронизана ним.

Відстань між нами та священною таємницею буття, яка раптово вражає нас, змушує усвідомити, що ми не вибирали бути і не мали можливості існувати у своїй закинутості у світ. Це породжує питання про те, що насправді залежить від нашої волі. Відповідь ставить нас на роздоріжжі між двома крайнощами: фаталізмом і нігілізмом. Золота середина тут полягає в тому, щоб прийняти своє існування як подарований нам священний дар. Ми наділені онтологічною свободою, яка полягає в здатності людини сказати трансцендентальне "так" чи "ні" буттю: або прийняти правила гри буття, або заперечувати їх, підпорядковуючи світ своїй волі шляхом руйнування основ буття та, у кінцевому рахунку, самознищення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Aristotle. (1995). *Metaphysics*. Aristotle. Selected Works, H. G. Apostle, ed. 3rd edition. L. P. Gerson, 10 [982 b 12 ff].
- Augustyn, Leszek (2012). *Wolność w jedności?: Borys Wysziesławcew i filozofia sobornosti*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellockiego, 2012, seria: Jagiellockie Studia z Filozofii.

- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/14591>
- Camus, A. (2018). *The Myth of Sisyphus*. Vintage International, Knopf Doubleday Publishing Group.
- Frankl, V. (2006). *Man's Search for Meaning*. Foreword by Harold S. Kushner and Afterword by William J. Winslade. Beacon Press.
- Fromm, E. (1976). *To Have or to Be?* Harper and Row.
- Heidegger, M. (1977). *Basic Writings*. Harper and Row.
- Heidegger, M. (1979). *Nietzsche*. Harper San Francisco.
- Parfit, Derek. (1971). Personal identity. *The philosophical review*, vol. 80, 1, 3–27.
- Parfit, Derek. (1984). *Reasons and persons*. Oxford University Press.
- Plato. (1966). The Apology of Socrates. *Plato in Twelve Volumes*, vol. 1 / Harold North Fowler, trans. Harvard University Press.
- Popper, K. (2013). *The Open Society and Its Enemies*. Princeton University Press.
- Rawls, J. (1999). *Lectures on the History of Moral Philosophy* [LHMP]. Harvard University Press.
- Saint Maxime le Confesseur (1994). *Ambigua*. Avant-propos, translation and notes by E. Ponsoye, Comments by P. D. Staniloae. Les Éditions de l'Ancre.
- Schopenhauer, A. (1995). *On the basis of morality*, E.F.J. Payne, trans. Berghahn Books, 1995.
- The Concise Oxford Dictionary of World Religions*. (2000). John Bowker, ed. Oxford University Press.
- Tillich, P. (1951). *Systematic Theology*, vol. 1. University of Chicago Press.
- Tillich, P. (2000). *The Courage to Be*. Yale University Press.
- Tolkien, J.R.R. (2001). *The Silmarillion*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Ward, Peter D. and Brownlee, Donald. (2000). *Rare Earth: Why Complex Life is Uncommon in the Universe*. Springer.
- Watson, A. J. (2008). Implications of an Anthropic Model of Evolution for Emergence of Complex Life and Intelligence, *Astrobiology* 8, no. 1, 175–185. <https://doi.org/10.1089/ast.2006.0115>.
- Zizioulas, John. (1997). *Being as Communion: Studies in Personhood and the Church* (Contemporary Greek Theologians Series). St. Vladimir Seminary Press.

REFERENCES

- Aristotle (1995). *Metaphysics*. Selected Works, H. G. Apostle, ed. 3rd edition. L.P. Gerson.
- Augustyn, Leszek (2012). *Wolność w jedności?: Borys Wysziesławcew i filozofia sobornosti*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellockiego, 2012, seria: Jagiellockie Studia z Filozofii.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/14591>
- Camus, A. (2018). *The Myth of Sisyphus*. Vintage International, Knopf Doubleday Publishing Group.
- Frankl, V. (2006). *Man's Search for Meaning*. Foreword by Harold S. Kushner and Afterword by William J. Winslade. Beacon Press.
- Fromm, E. (1976). *To Have or to Be?* Harper and Row.
- Heidegger, M. (1977). *Basic Writings*. Harper and Row.
- Heidegger, M. (1979). *Nietzsche*. Harper San Francisco.
- Parfit, Derek. (1971). Personal identity. *The philosophical review*, vol. 80, 1, 3–27.
- Parfit, Derek. (1984). *Reasons and persons*. Oxford University Press.
- Plato. (1966). The Apology of Socrates. *Plato in Twelve Volumes*, vol. 1. Harvard University Press.
- Popper, K. (2013). *The Open Society and Its Enemies*. Princeton University Press.
- Rawls, J. (1999). *Lectures on the History of Moral Philosophy* [LHMP]. Harvard University Press.
- Saint Maxime le Confesseur (1994). *Ambigua*. Staniloae. Les Éditions de l'Ancre.
- Schopenhauer, A. (1995). *On the basis of morality*. Berghahn Books.
- The Concise Oxford Dictionary of World Religions* (2000). John Bowker, ed. Oxford University Press.
- Tillich, P. (1951). *Systematic Theology*, vol. 1. University of Chicago Press.
- Tillich, P. (2000). *The Courage to Be*. Yale University Press.
- Tolkien, J.R.R. (2001). *The Silmarillion*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Ward, Peter D. and Brownlee, Donald. (2000). *Rare Earth: Why Complex Life is Uncommon in the Universe*. Springer.
- Watson, A. J. (2008). Implications of an Anthropic Model of Evolution for Emergence of Complex Life and Intelligence, *Astrobiology* 8, no. 1, 175–185. <https://doi.org/10.1089/ast.2006.0115>.
- Zizioulas, John. (1997). *Being as Communion: Studies in Personhood and the Church* (Contemporary Greek Theologians Series). St. Vladimir Seminary Press.

Отримано редакцією журналу / Received: 11.11.23
Прорецензовано / Revised: 20.11.23
Схвалено до друку / Accepted: 22.11.23

Andriy MOROZOV, DSc (Philosophy), Prof.
ORCID ID: 0000-0003-4050-9621
e-mail: a.morozov@knute.edu.ua
State University of Trade and Economics, Kyiv, Ukraine

Vladislav SHAPOVALOV, PhD, Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-4029-5240
e-mail: slavichek27@gmail.com
Taras Shevchenko Kiev National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

ONTOLOGICAL FOUNDATIONS OF MORAL CULTURE PART I

The relevance. Forgetting the problems of being, erasing the idea of being from the worldview of modern man, and focusing on individualistic and hedonistic practices leads to the narrowing of the personality's fullness, dehumanization of its moral and spiritual dimension, and alienation from one's essence. Philosophical reactualization of being and its metaphysical essential foundations will allow finding a reliable ontological foundation for a shaken by skepticism and nihilism moral culture, and for the human who lost his essence.

Goal. The purpose of the article is to study the ontological foundations of moral culture. The tasks of the first part of the article are to investigate the ontological framework of moral culture, and the fundamental axes on which it is based; the tasks of the second part of the article are to analyze the moral concepts of freedom, conscience, dignity, and equality through the prism of the ontological framework.

Methods. The article uses a historical-philosophical and comparative method, genealogy, and hermeneutic methods of interpretation.

The results. Ethical relations unfold in the value-meaning space of moral culture between the Self and the Other. The transcendental condition for the possibility of moral culture is reality and its internal structure, the parameters of which are set by the ontological framework, namely by the poles of attraction of singular and multiple, sacred and profane, phenomenal (existential) and essential. It is shown that the Western metaphysical tradition managed to find a balance between the extremes of the single and multiple, while the Eastern tradition of Hinduism, on the one hand, and the anti-metaphysical trends of the 19th and 20th centuries, on the other hand, absolutized one or the other extreme.

Conclusions. Moral culture cannot be built and substantiated in isolation from ontology, and therefore without addressing being as the sphere of the real. Both metaphysical and anti-metaphysical philosophical systems are based on ontological assumptions. Without being rooted in ontology, ethics risks losing reality and realness. The transcendental "yes" or "no" to being enables further forms of moral relations and principles that exist in culture.

Keywords: ethics, moral culture, Other, ontological frame, (non)metaphysical tradition, Aufheben, being as a sacred gift, transcendental "yes" and "no".

ЖОРСТОКІСТЬ У МИСТЕЦТВІ ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ПРОТЕСТ

Мистецькі акції є одним із найкращих способів привернення уваги до соціальних проблем: вони, як правило, яскраві, змушують замислитися, стають інфоприводом для довгих обговорень і в решті-решт можуть стати рушієм соціальних змін. Для підвищення виразності цих акцій здебільшого застосовувались провокативні методи, іноді використовувались шокуюча жорстокість, насилля та порушення моральних норм. Особливо часто ці методи залучали для протесту проти подій, пов'язаних із жорстокістю й насильством, у тому числі проти війни. На сьогодні війна в Україні потребує максимального розголосу і багато митців намагаються відтворити військові злочини Росії в художніх перформансах, зберігаючи при цьому шокуючу жорстокість у майже такому самому вигляді, як самі злочини, для підвищення впливу на глядачів. При цьому виникає питання, чи дійсно це привертає увагу на користь України. Мета статті – дослідження феномена жорстокості у мистецтві соціального протесту. Результати: проведене дослідження показало, що обрання мови шокуючої жорстокості для виразності не так ефективно привертає увагу, як хотілося б українцям. Якщо глядач не був попереджений про сцени жорстокості, то, згідно з етичними нормативами Європи, жорстокі перформанси порушують права глядачів, отже, викликають осуд. Якщо була отримана інформована згода глядача, то замість акторської гри більш переконливо впливають фото, документальне відео або театр ляльок. Якщо вибрати метод, то помірний провокативність перформансу без шокуючої жорстокості дозволяє досягти кращих результатів. Також гарних результатів досягають цілком мирні непровокативні мистецькі акції: благодійні концерти та виставки, участь у маршах, демонстраціях, муралах на підтримку України, фарбування будівель в українські кольори, петиції про перейменування вулиць тощо. Висновки: дослідження феномена жорстокості у мистецтві соціального протесту показало, що основою вибору шокуючих жорстоких форм перформансу в мистецьких акціях є бажання покарати "кривдника", побажати йому такої самої жорстокої помсти і показати масштаб проблеми її буквальним відтворенням. Проте реципієнт зчитує цей перформанс інакше, що вимагає корегування методів.

Ключові слова: мистецький спротив, перформанс, мистецтво війни, провокативне мистецтво, жорстокість.

Мистецькі акції доволі часто використовувались для привернення уваги до соціальних проблем. Художня мова та стиль експресії цих акцій здебільшого були провокативними, інколи навіть шокуюче жорстокими, і ставили перед реципієнтами питання: чи виправдовує мета (привернути увагу до соціальних проблем) обрані засоби, які могли бути пов'язані із жорстокістю, насиллям і порушенням моральних норм.

На сьогодні, коли в Україну пришла війна, проблема толерування жорстокості в мистецьких акціях майже не проговорюється, тому що війна супроводжується жорстокістю і, з точки зору митців, мистецьке обговорення війни має толерувати жорстокість, бо це лише віддзеркалює жорстокість реальну.

Проте дослідження в країнах, які зараз не знаходяться в активних фазах ведення війни, показали, що звернення до жорстокості мовою жорстокості є суперечливим і не завжди приносить саме той результат, який планували митці або замовники подібних акцій (Linfield, 2010; Nelson, 2012). Наприклад, Пітер Стотхард, редактор "Таймс", коли замовляв відомому художнику Хаусону "мистецьку експедицію" на війну в Боснію, очікував, що картини – результати експедиції – "зміцнять прихильність читачів до "Таймс" і до мистецтва та зроблять неоціненний внесок у висвітлення війни", при цьому Хаусон мав показати не лише травми війни, але й "героїзм і гідність" (Stothard, 1994). Але шокуючі жорстокі сцени вбивств та зґвалтувань на картинах Хаусона викликали не почуття героїзму та гідності, а у багатьох глядачів – відразу й вимогу припинити втручатися у військові конфлікти.

Військові злочини Росії потребують максимального розголосу, а українська спільнота – максимальної допомоги, тому дослідження засобів привернення уваги в сучасному мистецтві є надзвичайно актуальною потребою. Але наскільки вони мають бути жорстокими та відтворювати травматичні події? Чи не отримуємо ми натомість відразу? і поради на зразок слів колишнього

соліста "Пінк Флойд" Роджера Уотерса: уже закінчуйте цю війну і здавайтеся, бо це надто жахливо та "Серце кров'ю обливається за вас та всі українські та російські родини, спустошені страшною війною в Україні" (Waters, 2022).

Мета статті – дослідження феномена жорстокості в мистецтві соціального протесту.

- Мистецькі об'єкти та перформанси, які привертають увагу до жахливих подій, на сьогодні сприймаються як невід'ємна частина культури ХХ–ХХІ ст., створюються грантові платформи для зберігання подібних проєктів, як-от "Мистецтво соціальних змін" (Bigideas, 2023), де митці можуть подати на грант свій проєкт, який виявить соціальний протест і сприятиме соціальним змінам. Періодично створюються топ-рейтинги з найвпливовіших мистецьких акцій, які допомогли соціальним змінам (в останній список увійшли "Статуя" Роберта Е. Лі в напівзруйнованому вигляді як символ протесту Blacklivesmatter, Плакат кампанії Act Up "Мовчання = смерть" проти замовчування СНІДу, "Хай живе свобода!" Нікі Ноджумі (1978) проти диктатури в Ірані, проєкт Йоко Оно "Cut Piece" (1964) проти об'єктивації жінок і ще 22 проєкти (La Force, T., Lescaze, Z., Hass, N. and Miller, M.H., 2023).

- Найчастіше мистецтво бажає привернути увагу до проблем жінок. Наприклад, дуже красномовна статуя Медузи з головою Персея (Луціано Гарбаті, у межах акції Me Too), яку було зґвалтовано та вбито і потім у безлічі мистецьких об'єктів відтворювався образ Персея з головою Медузи. Також до проблем порушення прав та дискримінації (об'єктивації корінних народів або поліцейського насилля) і тоталітарних режимів та захисту прав і свобод людини на словолучення (Швета Бхаттад із Індії та Ай Вейвей з Китаю (Urvi, 2023)).

- Мистецькі протести проти війни трохи менш відомі – найбільше ми знаємо про протест проти Балканських війн ("Балканське бароко" – Марина Абрамович)

та проти втручання американських військ у конфлікти ("Сполучені Штати Аттики" Фейт Рінгголд (1971–72)).

- Дещо парадоксально, що СРСР/Росія частіше за американців втручався в конфлікти, але митці Росії, які намагалися влаштувати протести, дуже швидко опинилися за ґратами, тому про американські протести ми знаємо набагато більше. До того ж російські протести дуже часто просто копіювали західні – для людей без інтернету (або із сучасним інтернетом, де всі незручні сайти заблоковані) вони здавалися новаторами, як-от Павленський, що зашив собі рота на знак протесту, насправді копіював перформанс Девіда Войнарівича 1989 р., а розп'яття "Я не син бога" Мавроматі копіювало "Транс-Фикс" Бурдена (1974).

- Український мистецький протест отримав усесвітній розголос з початку 90-х. На сьогодні як пророцтво сприймається акція 1994 р. "3 днем Перемоги, гере Мюллер!" львів'ян Ігоря Подольчака та Ігоря Дюріча, які протестували проти намагань Росії привласнити собі перемогу в Другій світовій війні – ця сама ідея "спадкоємців борців з фашизмом" зараз використовується в загарбницькій ідеології Росії.

Неоголошена війна почалася з 2014 р., тож у українських митців до 2023 р. уже був значний перелік проєктів, які привертають увагу до війни. Окрім цілковито мирних акцій (благойдні концерти та виставки, участь у маршах, демонстраціях, муралах на підтримку України, фарбування будівель в українські кольори, петиції про перейменування вулиць тощо) українські митці беруть участь у достатньо ризикованих і провокативних проєктах, і часто до них приєднуються колеги з інших країн, як, наприклад, польський митець Келбович (Келбович, 2023). Протестні мистецькі акції Келбовича варіювались від безпечних, але сумнівних стосовно емпатії (напр., перформанс, в якому людей запрошували топтати малюнки з обличчям Путіна, до провокативно-небезпечних, які наражали його на бійки з охоронцями, а саме: таємні зміни цінників в Leroy Merlin й Auchan (на контейнери для сміття повісив етикетки "Контейнер для трупів" або включив радянський гімн на знак протесту проти того, щоб корпорації продовжували бізнес у Росії).

- Що змусило художників наражати себе на небезпеку? Девіз провокативного мистецтва сформульовано у дослідженні Фінкельштейна "Маніфести не працюють. Речення ледь підходять. Вам потрібні звуки/фрагменти, крилаті фрази, складені простою мовою" (Finkelstein, 2017). Багато розвідок підтверджують, що для того, щоб на ідею звернули увагу, вона має бути яскрава й "зачіплива", але досі тривають дискусії, що саме "чіпляє" (айтрекінг і нейроестетика дають доволі суперечливі результати, і дев'ять законів сприйняття в нейроестетиці (Рамачандран, 2017) неодноразово критикувались, тому дослідження тривають).

Ідеї з нейроестетики на сьогодні блукають у сфері масмедіа і подаються там як щось стале та визначене. Приміром, у модному журналі друкується стаття про мистецтво: "То чим же нас приваблює ексцентричне мистецтво? Вся справа в тому, як побудований наш мозок. Люди цікаві за своєю природою: прагнення пізнавати світ, вивчати нове і розумітися на складному закладено у нас еволюцією. Коли ми бачимо невідповідність, наш мозок активує дофамінергічну систему, яка відповідає за мотивацію та управління. Ми починаємо зіставляти незвичні образи з тим, що знаємо. Виявляється, що речі, які нам подобаються, знаходяться в точці між образами, що впізнаються, і невідповідностями. Коли об'єкт стає знайомим, тобто вишкочується певні

патерни і ми починаємо їх упізнавати, підключаються опіоїдні рецептори. Вони відповідають за відчуття радості та задоволеності. Тому експериментальні перформанси стають популярними та знаходять своїх шанувальників, навіть якщо звертаються до людської жорстокості" (Фадєєва, 2021). Начебто переконливе пояснення, що використання жорстокості подобається нашому мозку. Отже, ми схильні до жорстокості. Але це пояснення ігнорує багато важливих деталей. Професор Каліфорнійського університету А. Ное зауважує: "Теоретики в галузі нейроестетики люблять говорити, що мистецтво обмежене законами мозку. Але на практиці це зазвичай зводиться до скромного факту, що мозок обмежує досвід мистецтва, оскільки він обмежує *будь-який* досвід. Художники, наприклад, не працюють з ультрафіолетовим світлом, як нагадує нам Зекі, тому що ми не бачимо ультрафіолетове світло. Вони працюють із формою, формою та кольором, тому що ми можемо їх бачити" (Ное, 2011). Таким чином Ное приходиться до висновку: "Не те що нейроестетика прицілюється в нашу ціль і промахується, а що вона не в змозі навіть сфокусувати ціль" (Ное, 2011).

Згідно з Ное, нейроестетика не може вивчити контекст твору мистецтва – наскільки ефективно він взаємодіє із проблемами, які хвилюють людей у той час. А саме "влучання в контекст" забезпечує твору мистецтва увагу та славу. І знову ми повертаємось до питання, який метод "влучити в контекст" є найрезультативнішим.

У культурному просторі є потужне "лобі", представники якого вважали, що саме жорстокі дії найбільш привертають нашу увагу та запам'ятовуються. Вони одразу дають нам змогу зрозуміти важливість "контекстної проблеми", до якої звертаються. Приблизники "жорстоких методів" мають під собою культурний бекграунд, який буде філософську базу на тому, що саме цей засіб привернення уваги є найпотужнішим.

У XX ст. найбільш лагідну, соціально схвалену поетизацію та виправдання жорстокості в культурі робить філософ А. Камю, який отримав Нобелівську премію за свої роботи. Він уважав жорстокість невід'ємною частиною бунту людини проти умов її існування. Камю зазначає: "Людський бунт є саме вічним протестом проти смерті. Рушійною силою всіх піднесених або низинних безумств є туга за вічним і світлим життям і ненависть до смерті" (Camus, 1951). Саме внаслідок здатності усвідомлювати кінцевість свого буття людина прагне бути визнаною, довести необхідність свого існування і свою цінність. На думку А. Камю, "якщо для тварини вищою цінністю є збереження життя, то для людини куди більш важливо визнання цінності її життя іншими людьми". Уся історія людства являє собою нескінченну боротьбу за загальний престиж і абсолютну владу (Camus, 1951). Однак щоб бути визнаною іншими, людина повинна перш за все сама знайти сенс свого власного життя, довести самій собі значущість свого існування, свою силу. Якщо людині не вдається досягти цього шляхом творення, вона доводить свою значущість, здійснюючи жорстокі деструктивні дії.

Поетизація жорстокості у філософії пов'язана з низкою причин. Однією з найголовніших була творчість відомого філософа Ф. Ніцше, який ще в XIX ст. почав легалізувати жорстокість як феномен, необхідний культурі. Окремі вияви ніцшеанства спостерігаються досі. Згідно з Ніцше, жорстокість є одним із головних атрибутів сміливості людини: "є багато жорстоких людей, які лише надто боягузливі для жорстокості" (Nietzsche, 1913).

Ніцше говорить про об'єктивність руйнівності, оскільки її джерела не варто шукати "позаду світу" (Ніцше, 2010), бо життя в цілому має деструктивний характер: "...саме життя в істотному, саме в основних своїх функціях, діє образливо, насильно, занадто, руйнівно і було б просто немислиме без цього характеру" (Nietzsche, 1913), жорстокість близька до нашої діонісійської природи.

Саму світобудову, за Ніцше, неможливо уявити без руйнування. "Вічна радість становлення, – зауважує філософ, – містить у собі також і радість знищення" (Nietzsche, 1913), причому для мистецтва і творчості руйнування має позитивний характер, адже для творчості потрібно сп'яніння, у тому числі і сп'яніння жорстокістю, руйнуванням, що надає "почуття зростання сили і повноти" (Nietzsche, 1913).

У жорстокості він бачить і певний героїзм, оскільки жорстокість, за Ніцше, насамперед спрямована на самого себе і пов'язана з альтруїстичними мотивами, такими як жага пізнання: "пізнання тягне за собою загибель" (Nietzsche, 1913). Саме жорстокість у напрямку до себе реабілітує природу людини, бо, на думку Ніцше, з одного боку, людина "є хвора тварина взагалі", а з іншого – "великий дослідник, вічний заручник майбутнього, очманілий від власної сили", "відважна і щедра тварина" (Nietzsche, 1913).

Суперечливо оцінюючи людину, Ніцше, тим не менш, виділяє головне – справжня природа людини укладена в її основних інстинктах: інстинкт жорстокості й інстинкт свободи або волі до влади. Жорстокість заснована на придушенні інстинкту свободи і виражається в заподіянні та спостереженні страждання. Ніцше говорить про те, що жорстокість є найдавнішим правилом не тільки взаємозв'язку людини й навколишнього світу, а й ставлення до самої себе. Саме на тому, що жорстокість спрямована на самого володаря цього інстинкту, засноване "найбільше і тривожне захворювання, від якого людство не оговталось і донині" – тобто проти співчуття (Ніцше, 2010).

Під інстинктом свободи Ніцше має на увазі творчу енергію, що створює красу і спрямована на саму людину. Причому інстинкт свободи настільки тісно переплетений з руйнівністю, що Ніцше його називає "таємним самонасиллям, жорстокістю художника, радістю надавати собі форму як важкому, пручному, страждаючому матеріалу" (Nietzsche, 1913). Виявляється, що самонасилля і самознищення через страждання ведуть до самотворення. Тому доцільність розкладання полягає в тому, що жорстокість або "все зле, жажливе, тиранічне, хиже і зміїне в людині так само сприяє піднесенню виду "людина", як і його протилежність" (Nietzsche, 1913).

У разі відсутності об'єкта жорстокості, вважає Ніцше, виникає самознищення, оскільки "у мирній обстановці войовнича людина нападає на саму себе" (Nietzsche, 1913).

Ніцше розмірковує про конструктивність жорстокості, тому критикує християнство, яке усуває у нас потяг до жорстокості. Саме християнство "дало Еротові випити отрути: він, визначимо, не помер від цього, але виродився в порок" (Nietzsche, 1913). Жорстокість і сексуальність стала розглядатися як порочність, тому людина вже не могла використовувати ці феномени для очищення та духовного зростання.

"Корисність і конструктивність жорстокості", показала Ніцше, призвела до того, що експерименти із жорстокістю почалися як в авангарді на початку ХХ ст., так і в перформансах постмодерну кінця ХХ ст. Багато сучасних діячів мистецтва не тільки визнають наявність у

людській природі агресивних інстинктів, але і закликають не пригнічувати в собі спрагу руйнування. Девізом стає фраза Ф. Ніцше, що одухотворення і навіть "обоження" жорстокості пронизує "історію вищої культури". «Бачити страждання, – писав він, – приємно, здавати страждання – ще приємніше: ось суворе правило, але правило старе, могутнє, людське-занадто-людське, під яким, утім, підписалися б, мабуть, і мавпи: бо кажуть, що у вигадці химерних жорстокостей вони вже сповна передують людині і немов би "налаштовують інструмент"» (Nietzsche, 1913).

"Конструктивність жорстокості" отримала продовження в теорії деструктивності Е. Фромма, на якого також вплинула теорія "потягу до руйнування", або "інстинкту смерті" у пізніх роботах Фрейда. Сучасна дослідниця Джудіт Батлер, як свого часу Фройд та Фромм, ставить питання ширше, говорячи про узагальнений потяг до деструктивності, який впливає на метод прийняття рішень (Butler, 2004) і таким чином може обумовлювати той факт, що людина обирає саме асоціальні, жорстокі методи привернення уваги в мистецьких акціях.

Але митці, які вирішують скерувати мистецтво на соціальний протест, майже завжди не мають на меті руйнування чогось. Вони відчувають себе частиною суспільства і хотіли би його покращити. Є окрема частина митців, які прагнуть своїми мистецькими акціями шокувати суспільство – продемонструвати жорстокість заради жорстокості (А. Арто, Г. Нітч, віденський акціонізм), відшукати особливу мову виразності, відчуваючи себе вище за прийдешні норми моралі й сьогодення. Якщо в їхньому мистецтві можна побачити елементи протесту, то це протест проти існування норм узагалі, протест проти нашого замовчування темних інстинктів. Існуванню цього феномена варто присвятити окреме дослідження, але вони не є "девелоперами" суспільства, які присвячують мистецькі акції покращенню суспільства й полегшенню умов життя в ньому.

У мистецтві соціального протесту – незалежно від того, чи це протест проти рабства, чи проти війни, чи проти гендерних стереотипів, – завжди є відчуття належності до суспільства, незгода з недосконалістю суспільства і віра в можливість його удосконалити. Саме ця незгода з недосконалістю породжує бажання "покарати недосконалість" таким самим жорстоким способом, як недосконалість порушувала права.

Дослідження у психології свідчать про те, що до жорстокості та насильства скоріше вдаються травмовані люди, які відчули на собі такі дії, таким чином створюючи "коло насильства". Але психологи наголошують, що пережите насильство або генетична схильність до агресії все одно залишає людини вибір: чи "капсулювати" отриманий досвід/успадковану схильність, чи транслювати їх далі. Де проходить межа цього вибору?

У розвідці "Смертної кари" Дерріда розглядає *jus talionis*, принцип еквівалентності, згідно з яким установлюється відношення "між злочином і покаранням, між шкодою і ціною, яку потрібно заплатити" (Derrida, 1992).

Вірогідно, це може розглядатися як ключ до використання жорстокості в мистецьких акціях соціального протесту як рівної міри жажливості злочину (тобто без використання жорстокості люди не зрозуміють масштаби, наскільки ця проблема важлива).

Досліджуючи "Критику насильства" Беньяміна, Дерріда підкреслює токсичну близькість між злочином і правовим засобом його покарання (Derrida, 1992). Закон розрізняє законні й нелегітимні види смертної кари, установлюючи процедури, за допомогою яких здійснюється це

розрізнення. Він також визначає підстави, на яких держава може чинити смертельне насильство під час війни або за допомогою таких правових інструментів, як смертна кара. Смертна кара, на думку Дерріда, розглядається як форма правового насильства, усуває різницю між правосуддям і помстою: правосуддя стає моралізованою формою, яку приймає помста" (Butler, 2004).

Тому класичною реакцією на злочин є вимога рівноцінного покарання і для привернення уваги використовуються засоби імітації злочину, щоб покарання наблизилося. Наприклад, перформанс Ірини Чорнобай, яка на 76-му Міжнародному Каннському кінофестивалі вийшла на червону доріжку в сукні в кольорах українського прапора та облила себе червоною фарбою, що символізувало кров.

Система прийняття рішень і вибору методів у даному випадку є дуже архаїчною: як протикання голками мало наблизити страждання та загибель кривдника, так і символічне кровопролиття мало наблизити помсту за кров, яку проливають російські окупанти.

Чи привертають такі акції увагу? Безумовно, так. Чи сприяють вони вирішенню проблем України? Для відповіді на це питання необхідно урахувати багато факторів.

1. Сучасна Європа не здійснює жодного кроку без погодження з комітетом з етики – будь-яка дія, яка потенційно може образити, нашкодити чи дискримінувати, є суворо забороненою.

Тому не варто брати для акції дію, яка може нашкодити іншим (напр., для привернення уваги до проблем зґвалтування Ана Мендієта в 1973-му організувала перформанс "Сцена зґвалтування" та запросила студентів до своєї квартири, де вони без попередження знайшли художницю "голою, зв'язаною, її нижня білизна навколо щиколоток, її тіло, вимазане кров'ю та брудом, зігнуто над столом". Безумовно, твір протестував проти насильства над жінками. Але сучасні дослідження вважають такий перформанс неприпустимим і неетичним, бо це була дуже велика жорстокість стосовно ні в чому не обізнаної аудиторії (Nelson, 2011).

Сучасні мистецькі експерименти, так само як і дослідження, супроводжуються "Попередженням про вміст". Наприклад, навіть коли ти обговорюєш правила етики і наводиш приклади того, що не можна робити (спочатку ти маєш написати щось на зразок: "Попередження про вміст. Цей розділ містить обговорення насильства, расизму та ейблізму" (Bhandari, 2022).

Основою сучасної комунікації стає згода, тому митець не має змоги шокувати жорстокістю/травмувати глядача, якщо той не давав на це згоди.

З іншого боку, якщо попередити глядача, що зараз він побачить жах війни, то можна показати реальні моменти, а саме: як фотограф Марія Сірко проводить фотовиставки зі світлинами шокує жорстоко травмованих бійців (зі згорілим обличчям та іншими травмами (Сірко, 2022)). У випадку інформованої згоди глядача подивитися, "як усе насправді жахливо на війні", акторська гра / перформанс художника має завідомо проґрашну позицію щодо фото або документальної хроніки. Переконливі докази стосовно впливу документального мистецтва наводить Лінфілд (Lienfeld, 2010). Також останні дослідження показують перспективність використання ляльок, які не є акторами, значить не брешуть і викликають більше залучення глядачів (Purcell-Gates, L. and Smith, 2020).

2. Демонстрація шокуєчої жорстокості не показала переваг у сприйнятті порівняно із протестними акціями, виконаними за допомогою інших методів. Якщо

порівняти вплив кривавих перформансів та інших мистецьких акцій, то доволі часто надмірна кривавість у неналаштованого глядача викликає відразу. Натомість акції, проведені у непровокативному форматі або із провокацією з використанням гумору (можливо, навіть самого чорного) або нестандартних рішень, потрапляють у центр уваги та змушують глядача очікувати продовження (порівняймо: Ірині Чорнобай було заборонено відвідувати Канський фестиваль і подібні заходи). Прикладом удало спланованої акції із припустимою мірою жорстокості є спотворення зображення Путіна Андрієм Мероником, який зобразив диктатора з макіяжем: "Провідна місія проєкту – знищити образ великого й жахливого диктатора, а також продемонструвати світові, що українці є хоробрію та вільною нацією, на яку не має впливу вибудованих роками демонічний образ. Як ми знаємо, найкращим способом роздемонізації є гумор. Диктатор настільки боїться бути смішним, що навіть зображення себе – а насправді то не він, а лише людина у мейкапі, що схожа на агресора – забороняє у будь-якому вигляді. І сьогодні такий тролінг стає цілком політичним інструментом", – розповідає Андрій Мероник (Гришанова, 2022).

3. Припустимою і цікавою формою привернення уваги також варто визнати перформанси, які трохи порушують суспільний спокій, але не спричиняють реальної шкоди, як перформанси Келбовича – вони могли трохи знизити обсяги продажів у компанії, які продовжують працювати в Росії, але коли компанії продовжували працювати там, вони свідомо йшли на ризик, що цивілізовані люди після цього відмовляться купувати у них товари. Келбович зазначає: "Найбільше визнання для мене – якщо через мою творчість зміню погляд на ситуацію хоча б однієї людини, якщо мої роботи вразять її і змусять задуматися" (Келбович, 2023).

Висновки

Дослідження феномена жорстокості в мистецтві соціального протесту показало, що основою вибору шокуєчої жорстоких форм перформансу в мистецьких акціях є бажання покарати "кривдника", побажати йому такої самої жорстокої помсти й показати масштаб проблеми її буквальним відтворенням.

Але реакція непередбаченого глядача може буде негативною (тобто замість емпатії до України ми отримуємо відразу), що також викличе запитання стосовно етичності й можливості травмувати людей, які не давали згоду брати участь у перформансі. Тому більш перспективними є непровокативні перформанси або помірно-провокативні з нестандартними ходами та/або з використанням сарказму (напр., якщо перформер дуже хоче використати мотив крові, то більш ефективним за обливання кров'ю можна вважати перформанс з ляльками-балеринами у ватниках і закривавлених пуантах – протест проти використання російських авторів у постановках та проти гастролей російського балету в Європі (Heather, 2023)).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Гришанова, К. (2022). "Нікому не потрібен твій дикпик": Києвом поширюється мистецька акція проти російського диктатора. <https://lemonade.style/nikomu-ne-potriben-tvij-dikpik-kiyevom-poshiruietsja-mistecka-akcija-proti-rosijskogo-diktatora>
- Келбович, Б. (2022). *Художник, що малює війну*. <https://novapolshcha.pl/article/bartlomiej-kyelbovich-khudozhnik-sho-malyuye-viynu/>
- Рамачандран В. (2017). *Мозок розповідає: що робить нас людьми*. Кар'єра-пресс.
- Сірко, М. (2022). *Ukraine War Art Collection*. <https://war-art.uccs.org.ua/marta-syrko-%d0%bc%d0%b0%d1%80%d1%82%d0%b0-%d1%81%d1%96%d1%80%d0%ba%d0%be/>

Фадеева, М. (2022). Чому популярні перформанси та інсталяції з правом на глядацьку жорстокість. *Royalcheese*. № 3.

Bhandari, P. (2021). *Ethical Considerations in Research*. <https://www.scribbr.com/methodology/research-ethics/#~:text=considerations%20in%20research%3F-Ethical%20considerations%20in%20research%20are%20a%20set%20of%20principles%20that,for%20harm%2C%20and%20results%20communication>

BigIdeas. Art & Social Change. (2023). <https://bigideascontest.org/art-social-change/>

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso.

Derrida, J. (1992). *The Death Penalty*. Volume I. <https://grattoncourses.files.wordpress.com/2016/12/jacques-derrida-the-death-penalty-volume-1-the-seminars-of-jacques-derrida.pdf>

Camus, A. (1951). *The Rebel*. https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.507721/2015.507721.The-Rebel_djvu.txt

Finkelstein, A. (2017). *SILENCE = DEATH: How an Iconic Protest Poster Came Into Being*. <https://lithub.com/silence-death-how-an-iconic-protest-poster-came-into-being/>

Heather, K. (2023). *Pro-Ukraine demonstrators denounce Joffrey Ballet's production of 'Anna Karenina'*. <https://chicago.suntimes.com/metro-state/2023/2/15/23602063/pro-ukraine-demonstrators-protest-joffrey-ballet-anna-karenina>

La Force, T., Lescaze, Z., Hass, N. and Miller, M. H. (2023). *The 25 Most Influential Works of American Protest Art Since World War II*. <https://www.nytimes.com/2020/10/15/t-magazine/most-influential-protest-art.html>

Linfield S. (2010). *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. University of Chicago Press. <https://vdoc.pub/documents/the-cruel-radiance-photography-and-political-violence-4e4so984uhg0>

Nelson, M. (2012). *The Art of Cruelty: A Reckoning*. WW Norton.

Nietzsche F. (1909–1913). *Beyond Good and Evil*. <https://www.gutenberg.org/files/4363/4363-h/4363-h.htm>

Noe, A. (2011). *Art and the Limits of Neuroscience*. <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2011/12/04/art-and-the-limits-of-neuroscience/>

Purcell-Gates, L. and Smith, M. (2020). 'Applied puppetry: communities, identities, transgressions'. *Applied Theatre Research*, 8 (1), pp. 3–11.

Stothard, P. (1994). Introduction. *Peter Howson: Bosnia*. IWM.

Urvi, J. (2023). *Meet the 5 artists who are depicting social issues and driving change through their artworks*. <https://yourstory.com/socialstory/2020/01/5-artists-social-issues-art-change>

Waters, R. (2022). https://www.facebook.com/rogerwaters/posts/611837370313235?ref=embed_post

REFERENCES

Grishanova, K. (2022). "No one needs your dikpik": an artistic action against the Russian dictator spreads through Kyiv [in Ukrainian]. <https://lemonade.style/nikomu-ne-potriben-tvij-dikpik-kiyevom-poshirjuetsja-mistecka-akcija-proti-rosijskogo-diktatora>

Kelbovich, B. (2022). *Bartholomey Kjelbovich. An artist painting war* (in Ukrainian). <https://novapolshcha.pl/article/bartolomey-kjelbovich-khudozhnik-sho-malyuye-viinul/>

Nataliia BORODINA, PhD (Philosophy), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0001-7502-518X
e-mail: n.v.borodina@op.edu.ua
Odesa National Polytechnic University, Odesa, Ukraine

Ramachandran, (2017). *The brain tells: what makes us human* (in Ukrainian). Career press.

Sirko, M. (2022). *Ukraine War Art Collection* [in Ukrainian]. <https://war-art.uccs.org.ua/marta-syrko-%d0%bc%d0%b0%d1%80%d1%82%d0%b0-%d1%81%d1%96% d1%80%d0%ba%d0%be/>

Fadeeva, M. (2022). Why popular performances and installations with the right to spectator cruelty [in Ukrainian]. *Royalcheese*. No. 3.

Bhandari, P. (2021). *Ethical Considerations in Research*. <https://www.scribbr.com/methodology/research-ethics/#~:text=considerations%20in%20research%3F-Ethical%20considerations%20in%20research%20are%20a%20set%20of%20principles%20that,for%20harm%2C%20and%20results%20communication>

BigIdeas. Art & Social Change. (2023). <https://bigideascontest.org/art-social-change/>

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso.

Camus, A. (1951). *The Rebel*. https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.507721/2015.507721.The-Rebel_djvu.txt

Derrida, J. (1992). *The Death Penalty*. Volume I. <https://grattoncourses.files.wordpress.com/2016/12/jacques-derrida-the-death-penalty-volume-1-the-seminars-of-jacques-derrida.pdf>

Finkelstein, A. (2017). *SILENCE = DEATH: How an Iconic Protest Poster Came Into Being*. <https://lithub.com/silence-death-how-an-iconic-protest-poster-came-into-being/>

Heather, K. (2023). *Pro-Ukraine demonstrators denounce Joffrey Ballet's production of 'Anna Karenina'*. <https://chicago.suntimes.com/metro-state/2023/2/15/23602063/pro-ukraine-demonstrators-protest-joffrey-ballet-anna-karenina>

La Force, T., Lescaze, Z., Hass, N. and Miller, M.H. (2023). *The 25 Most Influential Works of American Protest Art Since World War II*. <https://www.nytimes.com/2020/10/15/t-magazine/most-influential-protest-art.html>

Linfield S. (2010). *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. University of Chicago Press. <https://vdoc.pub/documents/the-cruel-radiance-photography-and-political-violence-4e4so984uhg0>

Nelson, M. (2012). *The Art of Cruelty: A Reckoning*. WW Norton.

Nietzsche F. (1909–1913). *Beyond Good and Evil*. <https://www.gutenberg.org/files/4363/4363-h/4363-h.htm>

Noe, A. (2011). *Art and the Limits of Neuroscience*. <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2011/12/04/art-and-the-limits-of-neuroscience/>

Purcell-Gates, L. and Smith, M. (2020). 'Applied puppetry: communities, identities, transgressions'. *Applied Theatre Research*, 8 (1), pp. 3–11.

Stothard, P. (1994). Introduction. *Peter Howson: Bosnia*. IWM.

Urvi, J. (2023). *Meet the 5 artists who are depicting social issues and driving change through their artworks*. <https://yourstory.com/socialstory/2020/01/5-artists-social-issues-art-change>

Waters, R. (2022). https://www.facebook.com/rogerwaters/posts/611837370313235?ref=embed_post

Отримано редакцією журналу / Received: 24.10.23
Прорецензовано / Revised: 06.11.23
Схвалено до друку / Accepted: 07.11.23

CRUELTY IN ART AS A SOCIAL PROTEST

Art events are one of the best ways to draw attention to social issues: they are usually vivid and thought-provoking, become a source of long discussions, and ultimately can be a driver of social change. To increase the expressiveness of these actions such provocative methods as shocking cruelty, violence, and violations of moral standards were mostly used. Especially often these methods were used to protest against events related to cruelty and violence – including war. Currently, the war in Ukraine needs maximum publicity, thus to increase the impact on the audience many artists try to reproduce the war crimes of Russia in artistic performances with shocking cruelty similar to the one that took place in the crimes themselves. At the same time, the question arises whether this really attracts attention in favor of Ukraine. The purpose of the article is to discover the phenomenon of cruelty in the art of social protest. Results: The conducted research shows that shocking cruelty as expressive language does not attract attention as effectively as Ukrainians would like. If the viewer was not warned about the scenes of cruelty, then according to the ethical standards of Europe such performances are seen as a violation of the audience's rights and so become condemned. If the informed consent of the viewer has been obtained, then a photo, documentary video, and puppetry have a more convincing effect than acting. Methods that moderate the provocativeness of the performance without shocking brutality allow to achieve better results. Quite peaceful, non-provocative art actions – such as charity concerts and exhibitions, participation in marches, demonstrations, murals in support of Ukraine, painting buildings in Ukrainian colors, petitions to rename streets, etc. – also achieve good results. Conclusions: The study of the phenomenon of cruelty in the art of social protest showed that choosing shockingly violent forms of performance in art actions is based on the desire to punish the "offender", to wish the same brutal revenge, and to show the scale of the problem by its literal reproduction. However, the recipient perceives such performances differently, thus artistic methods need to be adjusted.

Keywords: artistic resistance, performance, art of war, provocative art, cruelty.

УДК 784.4(78.02)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).11](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).11)

Юлія СЛІПЧЕНКО, асп.
ORCID ID: 0000-0002-7372-8313
e-mail: panislipchenko@gmail.com

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

АВТОРСЬКА ПІСНЯ ПЕРІОДУ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ ТА ВІЙНИ НА СХОДІ УКРАЇНИ

Актуальність. Події Революції гідності та російсько-української війни на сході актуалізували творчість у сфері авторської пісні, яка відображає настрої та емоції українців. Ці пісні є джерелом для аналізу й розуміння соціально-політичних настроїв українського суспільства в цей період. Також вони важливі як культурне явище в історії України, яке демонструє почуття та думки громадян через мистецьке вираження. Це дослідження присвячене розкриттю впливу самодіяльної пісенної творчості на суспільство та політичний процес. У контексті загострення російсько-української війни в Україні не втрачає свого значення проблема збереження національної ідентичності. Розвідка творчості в галузі авторської пісні дозволить зробити висновки про роль мистецтва в розвитку громадянського суспільства й різноманітних форм боротьби за свободу та справедливість. Мета дослідження: проаналізувати творчість українських бардів періоду Революції гідності та війни на сході України, що передбачає вивчення та інтерпретацію текстів авторських пісень та їх музичного втілення стосовно їх активного впливу на перебіг зазначених подій. **Методи,** використані в розробці дослідження: системний, семіотичний, герменевтичний, компаративний, порівняльно-типологічний. **Результати.** Авторська пісня періоду Євромайдану та війни на сході України виявилася важливим чинником моральної мобілізації та єднання українського суспільства, підтримкою його фізичної та духовної стійкості. Зважаючи на це, автори й виконавці бардівської пісні цього напрямку зберігають авторитет у культурному й політичному просторі України, формуючи національну традицію та культурно-історичну пам'ять. У національно-політичному контексті діяльність бардів – платформа для просування національних і патріотичних наративів, які є підтримкою народних інтересів. **Висновки.** Переорієнтація у творчості бардів на актуальні соціально-політичні події в Україні не лише видозмінила сприйняття жанру для споживачів масової культури, але водночас і спричинила суттєвий вплив на трансформацію національної свідомості, яка породжує нове ставлення до ідеї націоналізму й національної самоідентифікації. Саме цьому сприяла творчість бардів, які створили нові способи взаємодії із розбурханим суспільством. **Набуття політичної значущості авторської пісні в цьому випадку пов'язано з тим, що авторська позиція резонувала із загальнонаціональними настроями.**

Ключові слова: українська авторська пісня, бардівська пісня, Революція гідності, російсько-українська війна, національна ідентичність, громадянська позиція.

Вступ

На сьогодні досі залишається поза увагою дослідників низка аспектів побутування української авторської пісні. Можна стверджувати, що українська бардівська культура була пов'язана із транслюванням громадянської позиції авторів. З-поміж іншого можна виокремити розуміння сучасних соціально-політичних аспектів у творчості українських бардів. Зауважимо, що саме барди часто стають "голосом опозиції" та активно просувають громадянську позицію стосовно політичних рішень і суспільних проблем. Крім того, в українських бардівських піснях автори відображають контекст історичної та культурної пам'яті, що сприяє чіткішому розумінню національної культури й національної ідентичності.

Огляд літератури. Вивчення творчої діяльності українських бардів із урахуванням соціально-політичного контексту на сьогодні ще не набуло належної уваги й обмежується деякими науковими студіями, які присвячено аналізу творчості окремих бардів. Відтак недослідженими залишаються такі аспекти: вплив соціально-політичних подій на творчість бардів, взаємозв'язок авторських текстів і подій, роль бардів у формуванні громадської думки тощо.

Проблеми потенціалу української пісні в процесах національної самоідентифікації досліджує Ірина Матійчин. Авторка відслідковує роль української (україномовної) пісні в період відновлення української державності, наголошуючи на тенденції зростання національної ідентифікації українського суспільства (Матійчин І., 2021, с. 36). Аналізуючи пісенні символи Революції гідності, Наталя Михайличенко визначає основні знакові твори, як-то: "Гей, пливе кача.." та пісні медійно популярних гуртів і виконавців. Поза увагою залишається низка бардівських пісень, які стали внутрішнім символом боротьби та реакцією на події, що розгортались на просторах Революції гідності (Михайличенко Н.,

2016, с. 238–245). У роботі "Мистецтво Майдану: дослідження з соціокультурної антропології" авторка Н. Мусієнко звертає увагу на аналіз музичної культури цього періоду, згадуючи постаті українських бардів, таких як Марія Бурмака, Віктор Морозов, а також на пісні про Майдан на вірші Юрія Винничука та Андрія Панчишина (йдеться про цикл пісень-хронік із назвою "Рефволюція") (Мусієнко Н., 2014, с. 155–192). Однак дослідниця згадує вищезазначені постаті, не фокусуючись на ролі бардів у подіях Революції гідності.

Мета – визначити характер культурного впливу творчості українських бардів періоду Революції гідності та війни на сході України.

Методологія. Застосування системного, семіотичного, герменевтичного, компаративного й порівняльно-типологічного методів у дослідженні авторських пісень періоду Революції гідності та війни на сході України в соціально-політичному контексті надає глибокого й комплексного розуміння культурного явища. **Системний метод** дозволив розглянути авторські пісні як складову частину великої культурного порядку, виявляючи їхні зв'язки та вплив на суспільство й політичні процеси. **Семіотичний аналіз** спрямований на вивчення символів, знаків і мовних конструкцій у текстах пісень, що дозволило розкрити їхню сутність і змістове наповнення для подальшого класифікування за категоріями. **Герменевтичний метод** дає можливість відстежити базові стратегії інтерпретації пісенної творчості українських бардів. **Компаративний підхід** дозволяє порівнювати авторські пісні періоду Революції гідності з авторськими піснями періоду війни на сході України для з'ясування унікальності та загальних тенденцій. **За допомогою порівняльно-типологічного методу** можна класифікувати пісні за спільними ознаками та структурувати їх відповідно до суспільно-політичних ідей. Такий підхід дозволяє отримати глибоке й повне

розуміння авторських пісень у контексті Революції гідності та війни на сході України, відобразити їхні зв'язки з політичними та соціальними процесами, а також їхній вплив на суспільство.

Мистецтво має вагоме значення для України, адже однією з важливих складових національної культурної спадщини є народнопісенна культура. Драматична історія української державності знайшла своє яскраве відображення в пісенній культурі. Український народ підтримував історичну пам'ять про свою державність у мистецтві та художній творчості. Це є особливістю національної ментальності українців, яка містить загострену емоційність, що вирізняє її поміж європейцями, з їхніми орієнтаціями на раціоналізм і прагматизм.

Чутливими до національної музичної спадщини були видатні громадські діячі України. На це вказують деякі українські дослідники, наголошуючи, що проблема національного лідерства часто пов'язана з мистецтвом. Яскравим прикладом може бути Іван Мазепа, який був композитором, як і багато хто з визначних митців України були політичними діячами (Мусієнко, 2014, с. 155–192).

Аналізуючи феномен авторської пісні України, неможливо обійти увагою такий фактор впливу, як революції та війни. Починаючи з листопада 2013-го р., суспільно-політичне та культурне життя України зазнало відчутних змін у питанні національної свідомості. Тож масова культура, зокрема й пісенне мистецтво, стають одним із інструментів нової хвилі національного відродження.

Для розуміння соціально-політичної семантики авторської пісні першої третини XXI ст. розглянемо відмінності двох революцій, які відбулись протягом останніх 20-ти років – Помаранчева революція (2004) та Євромайдан 2013 (Революція гідності):

1. Помаранчева революція була більш локальною і розгорталася насамперед у Києві та Харкові, у той час як до протестів Євромайдану були залучені всі українські міста;

2. протести 2004-го р. стосувалися проблем вільних і чесних президентських виборів. Євромайдан закликав до реформування всієї політичної системи країни;

3. 2004-го р. вимоги протестувальників були зосереджені на діяльності однієї особи – Віктора Ющенка. На нього покладали надії як на того, хто сприятиме позитивним змінам;

4. 2014-го р. протестувальники хотіли бачити більше "нових облич" у владі, вони закликали до повного перегляду основних політичних орієнтацій. Думка про те, що одна людина чи навіть невелика група осіб може внести значні зміни, на той час уже не мала значення, адже суспільство розуміло, що зміни починаються з них;

5. політичні представники еліти, які керували Україною 2013-го р., суттєво відрізнялися від першого покоління пострадянських адміністраторів, вихованих за радянських часів;

6. на Євромайдані виник широкий ідеологічний консенсус з-поміж представників різних соціальних груп щодо євроінтеграції України.

Наслідком стало те, що наприкінці 2013-го було сформовано передумови до руйнування антиукраїнської пропаганди, заснованої на радянських міфах і стереотипах. Норвезький культуролог Арве Гансен, який перебував у Києві під час революції 2014-го р., та професор Арктичного університету в Норвегії Андрій Рогачевський розповіли "Радіо Свобода" про своє дослідження. Андрій Рогачевський зазначає: *"Це фе-*

номен, на який ми з колегами звернули увагу після подій 2014 року. З'явилося багато нових пісень або пародій на старі пісні, які політично пов'язані з подіями дня. Накопичувався матеріал, який ми вирішили осмислити й узагальнити" (Волчек 2019).

Своєю чергою Арве Гансен фіксує: *"Культура на Майдані була важлива для революції. Люди приїхали з усієї країни, говорили на різних мовах. Недостатньо просто мати спільну мету, їм потрібно було створити єдність на Майдані. Я хотів дослідити саме музику, дізнатися, яку роль вона зіграла. Там було багато різних локацій: на Майдані грали свою музику, політики грали свою музику, яка відрізнялася від музики не-політичних учасників протесту. І в "антимайдану" була своя музика, і в інтернеті теж своя. Ми індексували п'ять етапів музики революції. Спочатку музика була досить веселою і позитивною, дуже схожою на музику Помаранчевої революції. Потихеньку вона стала більш агресивною, потім скорботною. Ми намагалися знайти одну пісню, яка найбільше передавала зміст і дух кожного етапу"* (Волчек, 2019).

У подіях Революції гідності брали участь барди й виконавці авторської пісні, з-поміж яких Ольга Богомолець, Тарас Компаніченко, Тарас Чубай, Марія Бурмака (переможниця фестивалю "Оберіг–89" і володарка другої премії "Червоної Руті–89" у номінації "Авторська пісня", де транслювала трагічні події Революції гідності у творі "Він іде по воді"), Едуард Приступа (Діля).

Також можна виокремити Андрія Панчишина, який виконував твір "Горіла бочка" – сатиричну варіацію української народної пісні. У цьому випадку говоримо про явище співаної поезії, адже мелодія твору народна; Володимира Шинкарука, який виконав "Небесну сотню"; Сергія Цушка, який демонстрував пісню "Зустріч із Севастополем" (реакція на анексію Криму); Лесю Горову, яка була учасницею "Червоної Руті–89" і презентувала учасникам Майдану авторську пісню "Наша Революція"; Анатолія Рибіна, який є вихідцем зі східноукраїнського регіону, що не залишився осторонь подій, виконуючи сатирично-викривальну авторську пісню "Триголовий горбоконик"; Вікторію Русич, яка заспівала пісню "Сину мій"; Лесю Рой, яка продемонструвала свій авторський "Беркут"; Ярослава Виджака з піснею "Повертайся"; Віктора Морозова та інших виконавців авторської пісні, чії постаті відомі вузькому колу слухачів.

Доречно звернути увагу саме на останній приклад, адже цикл пісень-хронік "Реффолюція" створено у форматі онлайн-проєкту. Цей музичний альбом містить 52 твори, що є хронікою подій Євромайдану.

Більшість текстів до пісень належать авторству Андрія Панчишина, крім (1,19) Костя Москальця; (18, 33, 36, 51, 52) Юрія Винничука; (13) Івана Франка тощо. Музика Віктора Морозова (2–4, 8–10, 13, 17–18, 29, 31, 33, 35–36, 41, 48, 50–52); Костя Москальця (1, 19); народна (5, 15–16, 20–21, 24, 26, 28, 30, 34, 39–40, 42–43, 46–47); Льови й Шури Бі-2 (6); Владіміра Шаїнського (7); Руже де Ліля (11); Пола Маккартні (12); Оскара Сандлера (14); П'єра Дегейтера (22); Руслана Квінти (23); Анатолія Лепіна (25); Володимира Івасюка (27); Александра Зацепіна (32); Левка Лепкого (37); Григорія Вірьовки (38); Ніно Роти (44); Александри Пахмутової (45); Михайла Вербицького (49); невідомого одеського біндюжника (49) тощо (Віктор Морозов і MO Productions).

Виконання: Віктор Морозов – вокал, гітара, запис і зведення у "Студії Лева", Львів, Україна (1, 19); звуко-режисер – Олег Мишловський у МД Студії, Львів, Украї-

на (51–52); звукорежисер – Маркян Дрібнюк; решта пісень записані Віктором Морозовим у домашніх умовах (Вашингтон, США; Торонто, Канада) за допомогою музичної програми "Cubase 4" (Віктор Морозов і MO Productions).

Хроніки Євромайдану – це період, який був вирішальним для визначення політичної, соціальної та культурної ідентичності України. У цей час формувалася нова українська ідентичність і національна свідомість. Також було створено велику кількість пісень та музичних відео, у яких було відображено ідеали та герої революційного руху.

Авторські пісні, створені під час Євромайдану, мають велике значення для розуміння культурної ідентичності й соціального контексту українського суспільства. Такі пісні, як цикл хронік "Рефоложія" та інші, стали символами боротьби за свободу, незалежність України й музично-історичною антологією українського національно-визвольного руху. Окрім значення пісень для культурної та соціальної ідентифікації, українські авторські пісні Євромайдану, зокрема й цикл "Рефоложія", також мають важливе значення в утвердженні української музичної традиції й культури у світовому контексті. Це стало підтвердженням того, що українська культура – важливий елемент світового культурного різноманіття.

Творців авторської пісні вважають важливими очевидцями та учасниками культурних подій на Майдані. Авторські пісні Євромайдану стали важливим елементом світової музичної культури й міжнародним явищем загалом. Боротьба України за незалежність та європейський вектор розвитку, яка змусила народ піднятися на захист своїх прав і свобод, виявилася світовим соціокультурним явищем. Таким чином, авторські пісні Євромайдану відіграли важливу роль у формуванні свідомості українців і допомогли виграти боротьбу за свободу і демократію.

Основні риси цього циклу авторської пісні:

1. Реактивність, наявність емоційного відгуку на соціальний запит, який висловлює одна особа, але акумулює він у собі загальний емоційний посил більшості українського середовища.

2. Співпраця колективу авторів, які здійснювали роботу над циклом дистанційно (це можна вважати підготовчим етапом для подальшої онлайн-інтеграції жанру під час пандемії коронавірусу).

3. Наявність полістилістики та інтерпретації української народної пісенності в контексті проблематики авторського сьогодення (пісні "Допа й Гепа", "Шахтарочка" та ін.).

Отже, розглянувши цикл "Рефоложія", пісні Євромайдану можна класифікувати у такий спосіб:

1. **авторські пісні як реакція на конкретні події** – визначення чорного та білого, формулювання соціальних трансформацій (позитивних і негативних) з огляду на важливі події, концентрація в одній особі загального емоційного відгуку на події ("Марсельєза на Майдані", "Армія світла", "Майже Тичина", "На Майдані або майже Тичина-2", "Войничча", "Рученьки-ніженьки", "Інтернаціонал-майдан", "Новогодне обращение с вольного Майдана к русскому народу", "Мар'їнський парк", "Бочка", "Було колись літо", "Пуща");

2. **автентична авторська пісня** – узагальнення певних наративів й утворення образу ворога, який провадить деструктивні дії стосовно певного соціального середовища ("Парад", "Диктатор", "Зоопарк", "Беркут", "Жито", "Война", "Пси напилися крові", "Калина", "Сухая верба", "На коня", "Іхав козак", "Гришко", "Прощальна",

"Хабар (Маленька мрія)", "Вирій", "Била мене мати", "Намордники", "Панда", "Му-му", "Йолка", "Ми – Вікторюгенд");

3. **політично-сатиричні авторські пісні** – твори, створені передусім, щоб викликати позитивний настрій у протестно налаштованому соціумі через висміювання провладних осіб, але крім цього, ці праці містять і соціально-викривальний зміст, як-то: "Золотий унітаз", "Лист межигірському султану від козаків із Майдану", "Частушки для Вітюшки", "Ой, чий то джип стоїть", "Танець", "Пісенька", "Троє поросят", "Криниченька", "З пеньки", "Червона бімба", "Допа й Гепа", "Шахтарочка", "Сплять ворони (колискова)" тощо;

4. **твори з лірико-драматичним контекстом** – присвяти загиблим і тяжкопораним учасникам подій Євромайдану або твори ліричного характеру ("Молитва", "Алілуя", "Різдво на Майдані", "Миколай на барикадах", "Іхній гімн").

Період Євромайдану можна схарактеризувати як національний ренесанс – під час цього етапу нація виборює свою незалежність, відновлює національну культуру та мистецтво. Церква та інші національні інститути знову починають використовувати державну мову, що своєю чергою сприяє розвитку національної свідомості. Постреволюційний період можна визначити як етап культурної революції, який характеризується відродженням національної свідомості. Створюються культурні й національні інституції для захисту та розвитку регіональних центрів культури та мистецтва.

Початок збройної агресії Російської федерації на сході України загострив проблему захисту української культури та значно вплинув на перебіг творчого процесу й актуалізацію авторської пісні. Це був період, коли українське суспільство почало розуміти важливість об'єднання та підтримки один одного в боротьбі за незалежність і територіальну цілісність.

Значну роль у національному культурному відродженні відіграли українські митці, зокрема й барди, які стали голосом народу та виявили потужну підтримку військових і добровольців, що захищали країну на сході. Вони створили велику кількість пісенних творів, у яких відображено болісну тему війни та втрат.

Ці події привели до того, що українці стали більш свідомими щодо своєї національної ідентичності та важливості культурної спадщини. Також стало очевидним, наскільки важливою є підтримка культурного життя й культурної індустрії для збереження національної ідентичності.

Аналіз бардівських пісень періоду від початку збройного конфлікту на сході України до початку повномасштабної війни дозволяє виявити специфіку окремих напрямів, подібних до типології пісень Революції гідності.

1. **Авторські пісні як реакція на конкретні події** – визначення чорного та білого, визначення соціальних трансформацій (позитивних і негативних) з огляду на важливі події, концентрація в одній особі загального емоційного відгуку на події – "Сльози матері" (Іван Стратієнко), "Пепел" (Юрій Сусло), "Де був ти?" (Позивний Алькор), "Україна – це ми" (Андрій Касенюк), "Повернутись живим" (гурт "Мрії Марії"), "Добровольці Божої Чоти", "Вогонь запеклих не пече" (Олексій Бик), "Це війна" (Олександр Смик), "Волноваха" (Сергій Бойко), "Кіборг" (Леся та Анатолій Падалка) та ін.

2. **Автентична авторська пісня** – узагальнення певних наративів і формування образу ворога, який вчиняє деструктивні дії щодо певного соціального

середовища – "Сепаратюга" (Богдан Ковальчин), "Арта" (Пирятин), "Комарик" ("Поховали москаля край дороги") – інтерпретація української народної пісні, "Я сьогодні в поле чистом застрелил сепаратиста" (в цьому випадку дискусійним є питання мови, твір стилістично близький до російської авторської пісні), "Лист на Донбас" (Ігор Жук).

3. **Твори з лірико-драматичним контекстом** – присвяти загиблیم і тяжкопораненим учасникам війни на сході України або твори ліричного характеру: "Не сумуй" (Володимир Пуряєв), "Ми йдемо із Карпатського краю" (Кулі), "Межа" (Олександр Смик), "Два янголи" (Ігор Жук), "Лелека над Донецьком" (Вячеслав Купрієнко), "Героєм став навіки українським" (група "254").

Авторські пісні періоду Революції гідності виконують важливу функцію у висловлюванні підтримки масових протестів проти корупції й авторитарних тенденцій у владі. Барди в цей період підтримували дух спільноти, були проти насильства та репресій з боку влади, виражали солідарність із протестувальниками.

Дискусія і висновки

Отже, простежуємо збереження типологічних рис авторської пісні, дотичної до подій війни на сході України. Проте зазначимо тенденцію до зменшення кількості пісень сатиричного змісту. Події війни на сході України вписують авторську пісню в нові соціальні реалії. Тематика пісень актуалізує воєнний і гуманітарний контекст. Тому пісні, пов'язані з періодом війни, попри спрямування на висловлення горя, втрат і страждань, акумулюють підтримку українських військових та критику ворогів України. У цьому випадку важливим є зміст автентичних авторських пісень, де барди звертають увагу соціуму на те, що ворог – саме зовнішній.

Yulia SLIPCHENKO, PhD Student
ORCID ID: 0000-0002-7372-8313
e-mail: panislipchenko@gmail.com

Kyiv National University University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

"AUTHOR'S SONG" OF THE PERIOD OF THE "REVOLUTION OF DIGNITY" AND THE WAR IN THE EAST OF UKRAINE

The "author's songs" reflect the mood and emotions of Ukrainians during the "Revolution of Dignity" and the war in the East of Ukraine. These songs are important as a cultural phenomenon in the history of Ukraine, which demonstrates the feelings and thoughts of citizens through artistic expression. Moreover, they can serve as a source for understanding and analyzing the socio-political context of this period. On the other side, researchers can reveal the influence of these songs on society and the political process. The study of the author's songs can provide valuable conclusions about the role of art in developing civil society and various forms of struggle for freedom and justice that are especially important in the current context of national resistance.

The purpose of the study is to analyze the Ukrainian "author's songs" of the period the "Revolution of Dignity" and the War in the East of Ukraine via their impact on the socio-political context. Systemic, semiotic, comparative, and comparative-typological methods were used in the research.

Results. In the analyzed period of contemporary Ukrainian history, the "author's song" has provided support for the physical and moral mobilization of the Ukrainian people. Considering this, authors and performers of "author's songs" still maintain an important role in the cultural and political space. "Author's songs" reflect national traditions and cultural-historical memory, and provide the platform for the promotion of alternative public narratives to the authorities.

Conclusions. "Author's songs" as a way to reflect reactions to the current socio-political context not only changed the perception of this genre for mass culture consumers but at the same time caused a significant impact on the national consciousness, provided a new attitude to the concept of nationalism and national self-identification. It was facilitated by the creativity of the bards, who created new ways of interacting with a disappointed society. This interaction got political significance due to the resonance of national sentiments and individual attitudes to the events of the authors-performers.

Keywords: "author's song", bardic song, Revolution of Dignity, war, socio-political context.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Віктор Морозов і MO Productions. <http://www.victormorozov.com/ukr/refolutioncredits.html>.

Волчек, Д. (2019). Війна пісень. Роль музики у протистоянні України і Росії. *Радіо Свобода*. 05 травня. <https://www.radiosvoboda.org/a/29922213.html>

Матійчин, І. (2021). Українська пісня як чинник національної самоідентифікації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. http://www.apn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_2/8.pdf.

Михайличенко, Н. (2016). Пісенний символ Революції Гідності. *Теле- та радіожурналістика*, (15). С. 238–245. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&image_file_name=PDF/Tir_2016_15_36.pdf.

Мусієнко, Н. (2014). Мистецтво Майдану: Дослідження з соціокультурної антропології. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, (10). С. 155–192. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&image_file_name=PDF/Mist_2014_10_13.pdf.

REFERENCES

Viktor Morozov and MO Productions. <http://www.victormorozov.com/ukr/refolutioncredits.html>.

Volchek, D. (2019). The of songs. The role of music in confrontation of Ukraine and Russia. *Radio Svoboda*. May, 5. <https://www.radiosvoboda.org/a/29922213.html>

Matiychyn, I. (2021). Ukrainian song as a factor of national self-identification. *Current issues of humanitarian sciences*. http://www.apn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_2/8.pdf.

Mykhailychenko, N. (2016). Song symbol of the Revolution of Dignity. *Television and radio journalism*, (15). P. 238–245. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&image_file_name=PDF/Tir_2016_15_36.pdf.

Musienko, N. (2014). Art of the Maidan: Research in sociocultural anthropology. *MIST: Art, history, modernity, theory* (10). P. 155–192. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&image_file_name=PDF/Mist_2014_10_13.pdf (access date 11/19/2023).

Отримано редакцією журналу / Received: 02.11.23

Прорецензовано / Revised: 20.11.23

Схвалено до друку / Accepted: 22.11.23

ЕСЕ. ІНТЕРВ'Ю. РЕЦЕНЗІЇDOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).12](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).12)Олена ПАВЛОВА, д-р філос. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-0593-1336
e-mail: nvinover19@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

**ЦИФРОВИЙ ОБРАЗ В ІЄРАРХІЇ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК:
ДІАЛОГ ПРО УКРАЇНСЬКИЙ МЕДІАШАФТ В УМОВАХ ВІЙНИ.
ІНТЕРВ'Ю З РУСЛАНОМ БОРТНИКОМ**

Тема нашої бесіди з політологом, політтехнологом, директором Українського інституту політики Русланом Бортником – медіаієрархія в Україні й сучасному світі та місце гуманітарних і соціальних наук в управлінні інформацією.

О. П.: Почнемо з обговорення президентського телемарафону. Було оприлюднено Ваше відеоінтерв'ю з Тиграном Мартиросяном, де здійснювалася спроба рефлексії над цим процесом. Наскільки сьогодні монополія на телебачення є можливою та продуктивною?

Р. Б.: Треба розуміти, що президентський телемарафон є інструментом. Можна навести аргументи на його користь і на його шкоду. На початку повномасштабного вторгнення це було базове джерело офіційної інформації, воно протидіяло російській агресії та узгоджувало позицію вітчизняних пабліків. Адже й досвідчені журналісти ситуативно можуть помилитися з резонансом новини (навіть маючи добрі наміри), що є особливо важливим моментом організації роботи медіа, тим більш у такій критичній ситуації. Тоді марафон відіграв провідну стабілізуючу роль. Зараз його значення зменшується, тому що в демократичному суспільстві існує потреба в альтернативних голосах, хоча зрозуміло, що в умовах війни це має свої особливості. Соціологічні дослідження Київського міжнародного інституту соціології доводять зменшення довіри до його інформації серед громадян та у світі. Лише 54 % споживачів новин на звільнених і прифронтових територіях отримують їх з національних джерел, тільки 28 % опитаних звертаються до телемарафону та лише 11 % визначають його як найбільш важливе для себе джерело.

О. П.: Але монополія на телебачення не є в Україні монополією на медіа? Різноманітні інтернет-пабліки суттєво доповнюють вітчизняний медіашафт.

Р. Б.: І це також підтверджує останнє соціологічне опитування. 63 % респондентів визначають телеграм-канали як найбільш важливе джерело для себе, наступне місце посідає YouTube – 40 % респондентів. Третє місце займає Facebook – 33 %. Такою є структура топ-джерел медіаспоживання українців. Аудиторія перетікає в телеграм, а там багато російських і проросійських пабліків, а отже, це є небезпечною тенденцією.

О. П.: Перед війною більшість телеканалів фінансувалися олігархами. Зараз цей зв'язок переважно розірваний і в юридичному, і економічному вимірі. Як ви бачите подальшу перспективу розвитку телебачення в Україні, хто майбутні актори цієї сфери?

Р. Б.: Зараз найбільшим замовником телепродукції є держава. Також регіональні лідери підтримують місцеві канали. Ми маємо ставити високу планку підтримки громадського незалежного телебачення, але на даному етапі це практично неможливо. Це завдання майбутнього з перспективою залучення прозорих політичних гравців.

О. П.: Чи недостатньо для здійснення деліберативної демократії тих незалежних пабліків, що є?

Р. Б.: Демократія – це право не лише говорити, але й бути почутим. Ті пабліки, що існують, як правило, мають дуже вузьку аудиторію з обмеженими можливостями впливу на громадську думку, відсутністю засобів формування більшості, яка буде створювати майбутню державу. У людей зараз обмежена можливість обирати різні точки зору. Перспектива змінити громадську думку неможлива без доступу до великих медіа.

О. П.: Які в телебаченні є інструменти бути "великим медіа", формувати більшість і політичну більшість?

Р. Б.: У першу чергу – забезпечення безкоштовного доступу до інформації. Також трансляція на всі регіони. Навіть для того щоб користуватися телеграм-каналом, потрібно мати стабільний інтернет, пристрій для цього, стабільну абонентську плату та електрику. Крім того, телебачення виграє за рахунок комбінації відео- й аудіоконтенту. Людина, умовно кажучи, середнього віку в Житомирській області, де я народився, щоденно занурена в телебачення, але чи можна так сказати про інші медіа? Ні, потрібно мати комп'ютер і сплачувати за інтернет.

О. П.: Це Ви швидше описуєте людей 60+, я не маю знайомих навіть мого віку, з яких хоч хтось дивився б телебачення.

Р. Б.: Ви говорите скоріше про містян.

О. П.: В Україні до війни більшість мешканців були містяни.

Р. Б.: Зараз дуже важко щось говорити про склад населення в Україні. Багато хто переїхав у сільську місцевість.

О. П.: Навіть якщо зараз більшість українців живе в селах, все одно їхні споживацькі стандарти медіа сформовані містом.

Р. Б.: І можливо, Ви здивуєтесь, але я стверджую, що телеспоживання в Україні буде зростати. Щойно збільшиться різноманітність позицій. Зараз зсув у бік інтернет-каналів в Україні зумовлений власне нестачею в цій сфері. Крім того, важливо пам'ятати, що всі популярні телеканали мають свої YouTube та телеграм-платформи. Телеканал – це різноманітні можливості донесення інформації.

О. П.: Тобто ми можемо сказати, що війна, і в першу чергу руйнування інфраструктури, сприяє збільшенню телеаудиторії та безкоштовних форм доступу до інформації?

Р. Б.: Обмеження медіаспоживання сприяло фоновому ТВ-супроводу на початку війни, навіть для тих, хто дивився через YouTube. Усі мали величезну дозу такого формату. Важливо, що це були не окремі програми, а фонові, безперервно. Це тривало приблизно півроку. Потім почався зсув у бік альтернативних джерел.

О. П.: *Наскільки інтернет-пабліки в Україні є професійними? Тобто працюють із професійною командою. Як такі пабліки організовані? Тобто опишіть, будь ласка, їх базові параметри, зокрема структуру роботи, таймінг повідомлень.*

Р. Б.: Я можу описати ситуацію в політичних телеграм-каналах. В Україні їх існує біля 20, що мають аудиторію близько мільйона. Такий канал має інвестора, голову проекту, є редактори рубрик, 10–12 редакторів, що відповідають за інформаційну наповненість. Існують окремі журналісти, репортери. Такий канал генерує від 50 до 100 повідомлень щоденно. Щоб підтримувати увагу аудиторії, має бути не менша інтенсивність з різноманітними форматами: відео, аудіо, подкасти, тексти, а також теми. Вартість реклами в таких медіа зрівняна з телерекламою. Впливовість також висока, тому що вони консолідуєть людей активних, які технічно та психологічно спроможні споживати такий продукт, як новини телеграм-каналів.

О. П.: *Чому Ви вважаєте новини телеграм-каналів складним продуктом?*

Р. Б.: Вони потребують більше читання, ніж перегляду та слухання, політичної уваги, здатності відстежувати розвиток подій. Тематика більш складна, ніж про зрінок, вимагає відповідних читацьких компетенцій, ніж проста інформація, подана у формі відеоконтенту. Наприклад, ось у каналі "Україна сьогодні" новина про те, що в Севастополі пожежа в районі Стрілецької бухти. Це потребує розуміння контексту війни, того, що може бути причиною пожежі та вибухів, які взагалі існують джерела тих вибухів. Переважний контент телебачення сприймається більш емоційно.

О. П.: *Там теж неможливе розуміння поза контекстом.*

Р. Б.: Там навантаження контексту нижче.

О. П.: *Поясніть, як у споживанні медіапродукції Ви розрізняєте сприйняття та розуміння, а також рівні залученості контексту.*

Р. Б.: Сприйняття спрямоване лише на зв'язок подій. Розуміння передбачає критичне ставлення, зіставлення з іншою інформацією на предмет достовірності й важливості. Останнє вимагає більш широкого розуміння контексту, що виходить далеко за межі конкретного повідомлення, особливо у відео- та аудіоформаті.

О. П.: *Опишіть, будь ласка, більш докладно структуру роботи професійного каналу.*

Р. Б.: Залежить від ЗМІ, звичайно. Чим молодша аудиторія, тим більше відеоконтенту, фотографій. Чим більш дорослі люди – тим більше текстового контенту. Але це характерно не для професійних медіа з відповідно орієнтованою аудиторією. Ритм роботи зумовлений календарно: вихідні та свята вимагають більш спокійної роботи. У понеділок формулюється інформаційна стратегія на тиждень. Існують події, що ламають ці звичні коливання, але вони неодмінно відновлюються. Цикли функціонування влади в Україні також впливають. Зараз представники політичної влади та Збройних сил України є головними ньюсмейкерами. Окремий цикл – події, на неї також мусять реагувати медіа. Треба відрізнити, які новини будуть працювати як серіали, а які є одноразовими. Ще одна складова – позиція самої редакції, яка завжди виступає носієм і проklamатором певних цілей та цінностей. Вона вписує свої нарративи в окремі інтерв'ю й аналітичні матеріали.

О. П.: *Монополія на насилля на певній території продовжує мати значення і в сучасних умовах. Чи не вважаєте Ви, що сучасність нагадує світ Тридцятилітньої війни з її гаслом: чия земля, того і віра? В Реформацію така настанова була багато в чому пов'язана з тенденцією секуляризації. Зараз присутня ілюзія анонімності та безкарності, чим власне спричинена агресивна форма висловлювань. Що зараз можна сказати про співвідношення між монополією на насилля на певній території та відповідною формою ієрархії медіа?*

Р. Б.: Інтернет зараз має свою власну мапу влади. Кожна інтернет-платформа має свою конституцію – перелік правил для користувачів. Анонімність в інтернеті на 90 % неможлива. Лише здається, що вона є, хоча це не означає відповідальності перед силовими структурами. Для власників медіаплатформ або навіть каналів ця анонімність виглядає по-різному. Як правило, глобальна увага вже кимось захоплена, і можливість бути почутим мінімальна. Загроза цифрового контролю актуальна, хоча глобальні платформи підкоряються національним правилам гри: YouTube та Facebook працюють за американськими, Тік-Ток за китайськими. Українські медіа грають за межами таких платформ. Англійською мовою працюють переважна більшість медіа різних країн. Українські медіа належать до сфери західних цінностей.

О. П.: *Але і китайський Тік-Ток виявився достатньо комфортним для великої аудиторії?*

Р. Б.: Китай створив таку пісочницю, де зручно гратися молодим споживачам, кожному у свої замки з піску, але якщо хтось порушить правила гри, встановлені Китаєм, то не зможе продовжити гратися.

О. П.: *Проте перевага масмедіа в тому, що вони не забороняють, а створюють більш привабливу форму споживання. Заборона – це атавізм періоду нестачі інформації. Привабливість і доступність як форми управління культурним продуктом у логіці перевиробництва – перевага етапу культурної індустрії.*

Р. Б.: Можна з цим погодитися, зараз не є проблема знайти інформацію, зараз головна проблема її верифікувати. Більшість людей утрачає час, перебуваючи в потоках інформації, яка їм не потрібна. Тому більшість медіаконтенту відтворює піраміду Маслоу: від їжі до афектації страхами.

О. П.: *Яка відмінність між політологом і політтехнологом з точки зору репрезентації їх у масмедіа? Поговоримо про роль науки в організації медіаієрархії більш докладно.*

Р. Б.: З позиції нашого аналітичного центру, в якому працює 25 осіб: політолог – це наукова позиція, майстер наукового дискурсу, навіть якщо він працює в масмедіа. Політтехнолог – це майстер результату. Більшість у сучасних медіа політичні коментатори, не політологи і не політтехнологи.

О. П.: *Скажіть, будь ласка, публікація соціологічних досліджень у масмедіа це ще наука чи вже політтехнологія?*

Р. Б.: Звичайно, оприлюднення соціопитувань – це потужний інструмент політтехнології.

О. П.: *Тобто це інструмент у квадраті: спочатку при проведенні опитування, а потім при оприлюдненні?*

Р. Б.: Мало опитувань так майстерно побудовані. Крім того, розміри сучасних опитувань в Україні рідко перевищують 2 тисячі осіб. Публікація ж дозволяє бути з проголошеною більшістю, провокує синдром конформізму в значної частини суспільства. Більшість наукових досліджень не публікуються, залишаються на столі у замовника. Це все підходи та спроби управління громадською думкою. На виборах грає роль позиція більшості (на неї, як правило, зорієнтовані медіа умовно 3–6 місяців кожні 4 роки), у міжвиборний період повістка медіа формується активною меншістю. Це приблизно від 10 до 40 %: актуальні теми, контекст обговорення, тональність. У демократичних суспільствах ця пасіонарна частина структурована: праві, ліві, центристи. Лише в тоталітарних суспільствах можлива повна згуртованість пасіонаріїв. Для авторитарних суспільств вони є загрозою, для демократичних – ні. Це ті, хто визначає інформаційну картину дня. Років 10 тому ми робили таке дослідження: вивчали теми, які висувуються в публічному просторі базовими платформами і наскільки вони є значущими для суспільства. Дослідження показало, що лише 10 % значущих тем акумулювалися телебаченням. Це ілюстрація до того, що найбільший успіх пропаганди досягається не шляхом заборони, негативного висвітлення, а замовчуванням.

О. П.: *Причини програву Радянського союзу в ході холодної війни мають комплексний характер. Але без уочевиднення переваг Західного світу в формі інформаційного висвітлення це було б нереально, особливо на фоні ядерного протистояння і неможливості силового його вирішення. Ставка Радянського союзу переважно на ідеологію була програвною. Очевидно, що в сучасних умовах інформаційна війна припиняє бути лише супроводом воєнних дій, отримує більш глобальне значення. Як змінюється співвідношення воєнних дій та інформаційної війни? Чим вона відрізняється від когнітивної?*

Р. Б.: Інформаційна війна завжди була важливою складовою військових протистоянь. Навіть у стародавні часи перед вторгненням армій у стан противника часто засиляли агентів інформаційного впливу, які розповсюджували через чутки дезінформацію та пропаганду, сіяли паніку з метою ослаблення ворога. Потім з'явилися листівки, газети, радіо й телебачення. Але все ж тоді людина не була настільки занурена в інформаційне середовище, як наразі – в епоху інтернету та смартфонів. Змінився спосіб подання інформації, значно підвищилося її таргетування на окремі соціальні групи й урізноманітнилися сюжети, хоча всі вони продовжують апелювати до класичного набору людських інстинктів і базових потреб (безпека, сон, їжа, продовження роду, авторитет у суспільстві).

О. П.: *Як організований Ваш інститут? Він переважно орієнтований на роботу з медіа чи є інші пріоритетні завдання?*

Р. Б.: Наш центр є бізнесорієнтованим, тому лише 5–6 осіб працюють на презентацію позиції в медіа, а решта – на створення аналітичного матеріалу, збагачення інформаційного середовища через консультування органів державної влади, політичних акторів, медіа. Є багато проектів: газета, підписка, яка зросла останнім часом, молодіжний проєкт, який нараховує 108 слухачів, багато партнерських проєктів. Бренд цифрового образу певної особи є найбільш успішною формою в медіа в Україні, як показує досвід.

Olena PAVLOVA, DSc (Philosophy), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-0593-1336

e-mail: invinover19@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

DIGITAL IMAGE IN THE HIERARCHY OF CULTURAL PRACTICES:
A DIALOG ABOUT THE UKRAINIAN MEDIASCAPE IN TIMES OF WAR.
INTERVIEW WITH RUSLAN BORTNIK

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).13)

Сергій ВИТКАЛОВ, д-р культуролог. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0001-5345-1364
e-mail: sergiy_vsv@ukr.net

Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна

ФОРМИ КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ЧАС ЗНАЧНИХ СУСПІЛЬНИХ ВИКЛИКІВ: до підсумків проведення XIX Міжнародної науково-практичної конференції в Рівненському державному гуманітарному університеті

Виявляється сутність і фахова спрямованість проведення таких заходів, як наукова конференція, наголошується на її ролі у стимулюванні наукового пошуку, аналізується "тематичний репертуар" заявлених до участі у XIX Міжнародній науково-практичній конференції "Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни" тем доповідей, з'ясовуються провідні напрями наукового пошуку дослідників, наголошується на найхарактерніших темах виступів, заявлених до обговорення та поданих до друку розвідок; підкреслюється важливість зазначеної форми оприлюднення результатів у час значних суспільних трансформацій та війни. Акцентується увага на важливості проведення подібних заходів у період зміни ціннісних орієнтацій соціуму та вказується на важливість створення у час складних суспільних трансформацій і викликів різноманітних форм консолідації науково-педагогічних працівників вищої школи країни.

Ключові слова: міжнародна наукова комунікація, художня творчість, конференція, євроінтеграція, освітній і культурний простір, культурні практики, інокультурний досвід.

Незважаючи на стан війни, життя продовжується і змушує налагоджувати всі ті форми чи напрями, за якими традиційно функціонувала кожна галузь, модернізуючи її окремі складові, зважаючи на доступність та оперативність інформації, зміну суспільних обставин і мотиваційну складову виконавців. Це повною мірою стосується й організації освітнього простору вищої школи, зокрема її важливого сегменту – наукового, в якому проведення окремих чи комплексних досліджень й оприлюднення їх результатів стає безумовною складовою ефективності функціонування.

Війна не лише помітно руйнує культурну інфраструктуру та знищує людський потенціал України, вона ще й суттєво впливає на зміну ціннісних орієнтирів не тільки українських громадян, але й членів світового співтовариства, які вбачають у війні руйнацію усталених форм життєдіяльності, загрозу існуванню наявного світового порядку. І в цьому плані XIX Міжнародна науково-практична конференція, назва якої заявлена в анотації до пропонованого матеріалу, проведена 16–17.11.2023 р. на базі кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ, це певною мірою підтверджує. Ідеться, передусім, про тематичний вимір наукових досліджень. Аналізуючи програму конференції та тематичні виступи учасників, оприлюднену на сайті (Українська і світова..., 2023), потрібно наголосити на такому:

- ретроспектива зацікавлень культурно-мистецькою проблематикою наукової громадськості та студентства крізь призму наших конференцій за останні понад 10 років така: 2010 р. – 271 учасник; 2011 – 297 учасників; 2012 – 315 учасників; 2013 – 297 учасників; 2014 – 369 учасників; 2015 р. – 350 учасників. Перевішивши наші наукові зібрання в міжнародний формат, ми отримали й іншу статистику: 2016 р. – 429 учасників (5 країн); 2017 – 490 учасників (5 країн), 2018 – 456 учасників (6 країн), 2019 – 539 учасників (6 країн), 2020 – 457 учасників (6 країн), 2021 – 300 учасників (6 країн), 2022 – 399 учасників (5 країн), 2023 р. – 411 учасників (8 країн) (Міжнародні науково-практичні...). Інакше кажучи, загальна кількість заявлених до участі в цьому заході НПП (з яких 168 мають наукові ступені та вчені звання, у т. ч. 68 докторів наук, професорів) і здобувачів вищої освіти виявляє стабільне зацікавлення такою формою професійної презентації власних здобутків, як

наукова конференція й подальша публікація статей у наукових збірниках. Засвідчує вона й стале коло учасників, які чимало років беруть участь у подібних заходах, позиціонуючи гуманітарний університет у Рівному як центр міжнародного спілкування;

- військовий стан хоча й створив загалом напружену моральну ситуацію в країні, він у той же час стимулював безліч ініціатив і форм культурної діяльності, пошук адекватних ситуації напрямів професійної роботи, що виявилось, зокрема, і в активізації наукового пошуку, помітного не лише у зміні ставлення до української оборонної доктрини, системі підготовки військового кадрового корпусу та інших тотожних професійних сегментах, але й у перенесенні дослідницького алгоритму на суспільну сферу, віднайденні чи формуванні в ній найбільш суголосних добі напрямів життєдіяльності соціуму;

- підтверджує вона й ефективність сформованого на базі кафедри організаторів специфічного Консорціуму, до складу якого увійшли провідні ЗВО країни, що здійснюють підготовку фахівців за напрямками 02 "Культура і мистецтво" та 03 "Гуманітарні науки", мета якого – консолідація зусиль НПП країни у виробленні спільних поглядів на освітній простір і процес, обумовленому зміною ціннісних орієнтацій соціуму та іншими тотожними аспектами під впливом суспільних викликів і війни;

- інтерес світової громадськості до України та заявлена до обговорення проблематика обумовили розширення кола іноземних учасників, у т. ч. із Китаю (23), Польщі (2), Болгарії (1), Казахстану (2), Азербайджану (1), Німеччини (2), Катару (Середній Схід – 1) тощо, провідним напрямом наукового пошуку яких є намагання активно знаходити точки дотику їхніх дослідницьких методик з українськими і на цій підставі спробувати розширити позиціонування власних здобутків у сучасному науковому дискурсі;

- природно, що значна частина виступів на нашому заході зачіпає питання російської агресії та розмаїтих форм протидії їй, утім чималий масив доповідей, як і надісланих до редколегії статей, спрямовуються на науково-дослідну конкретику, заземлену в комплексні фахових проблем власних ЗВО. І в цьому аспекті культурно-мистецький сегмент матеріалу становить значущу сторінку. У підтвердження достатньо згадати теми виступів і наукові розвідки І. Зінків, Є. Причепія, О. Гончарової, С. Холодинської, як і Р. Кемберової,

О. Васюти, В. Дутчак, О. Концевича та ін., не кажучи вже про наукові статті таких китайських аспірантів, як Ван Чжен'юй, Цянь Сюй, Лю Тао, Хуан Кайлян чи дослідників з Інституту археології, етнографії та антропології Азербайджану Р. Рагімлі або Казахського національного університету мистецтв К. Т. Рискулова (Українська і світова..., 2023). Це можна стверджувати і стосовно осмислення ефективності нових форм впливу на підвищення ролі професійного середовища у культурній діяльності, що також акцентували у своїх виступах В. Панченко, О. Павлова, А. Скорик. Відтак міжкультурна комунікація є свідченням пошуку спільних точок дотику різних країн до вирішення однієї задачі – виявлення ролі культурно-мистецького сегмента в соціумі та зміни підходів до його вивчення й використання, які би в результаті стали важливим цементуючим чинником подальшого взаєморозуміння;

- оприлюднена тематика виступів та надіслані до редколегії статті дають можливість усім учасникам освітнього процесу ознайомитися з актуальною проблематикою, що знаходиться в полі тематичного репертуару сучасного наукового простору, збагатитися наявними методиками й розширити потенціал наукового знання. Урешті-решт, контакт і взаємодія – це ті складові, що допомагають швидко опанувати інокультурний досвід;

- заявлена кількість учасників (411) (а загалом упродовж місяця інформаційне повідомлення про захід на сайті кафедри переглянули понад 3 тис. осіб) підтверджує глибоке зацікавлення науково-дослідною діяльністю українських педагогічних працівників і здобувачів вищої освіти, пріоритет, що надається науковому пошуку, усвідомлення необхідності формування цих навичок для молодих дослідників і перенесення їх у простір власної професійної діяльності. А відтак – це стимулює й до розробки нових підходів до організації наукового пошуку, які б корелювали між собою. Тобто результативність науково-дослідної діяльності має бути безпосередньо пов'язана з різноманітними формами стимулювання викладача та його результатом; і на цій підставі має відбутися поглиблення такого виду творчості;

- відмінністю цього заходу й надісланих до оргкомітету конференції повідомлень та, згодом, редколегії наукових збірників статей є переважання серед авторів молодих дослідників. Утім їхні матеріали вирізняються глибиною наукової розробки обраної проблеми, якісно сформованим інструментарієм, оригінальними пропозиціями та підтверджують високий потенціал вітчизняної вищої школи і перспективність науково-дослідної діяльності; це стосується й іноземних дослідників, чия проблематика пов'язана в основному з Україною та ставить за мету розширити дослідницький культурно-мистецький сегмент їхньої подальшої взаємодії;

- чимала кількість аспірантів і докторантів (67), магістрантів (70) та бакалаврів (53) також засвідчує перспективу вітчизняного наукового простору, найхарактерніші його риси чи тенденції, серед яких – значний резерв для покращення загального стану вітчизняної науки та перспектив оновлення кадрового корпусу галузі. Адже навіть виходячи зі статистики наших заходів, аспірантський і магістрантський склад учасників постійно збільшується, незважаючи на факт уповільнення функціонування спеціалізованих (чи "разових") учених рад. Тому зміна підходів до цього виду творчості, як і пошук нових стимулів для його організації, посилення контролю й формування ефективної шкали оцінки здобутих результатів – важливий сегмент перегляду

наявних в університетах розпорядчих документів і розробки нової нормативної бази, здатної покращити ситуацію у цьому напрямі. Тим більше, що фінансовий стан українського населення, і молодого зокрема, має сталу тенденцію до погіршення;

- провідною проблематикою дослідження культурно-мистецьких напрямів чи процесів, виходячи з наявної інформації, втіленої у програмах цих заходів та наукових збірниках, є студювання фахової практики, відсутність відверто пропагандистських тем, акцентування уваги на вивченні й усвідомленні міжрегіонального досвіду у власній професійній діяльності;

- значна кількість надісланих тем наукових доповідей, а згодом і статей (Л. Бабушка, В. Демешенко, Т. Іванников, М. Міщенко, Н. Отрешко, О. Сербін та Г. Ромодан, Т. Філатова й ін.), заявлених, до прикладу, у I секції "Європейський культурний простір і українські перспективи" (I; 4–9), підтверджує важливість євроінтеграційних процесів для України, пошук у цьому напрямі власних точок дотику чи виявлення ролі інокультурного досвіду в дослідницькій практиці, який би став у нагоді в подальших процесах нашого культурного зближення. І це також актуальний матеріал для всіх тих, хто переймається розробкою основних напрямів культурної політики країни;

- із п'яти сформованих секцій найбільший інтерес становили декілька напрямів, хоча кожна з них збирала фахівців конкретного спрямування, зокрема культурно-мистецький (107 заявлених учасників) (I; 10–19), євроінтеграційні процеси країни (67 учасників) (I; 4–9) та методологічні й методичні аспекти функціонування освітнього простору (105) (I; 20–28). Однак якщо тематика першої секції пов'язана з оглядом інокультурного досвіду чи специфікою впровадження його окремих площин в українську культурну площину, то тематичне наповнення II культурно-мистецької секції (107) має надзвичайно широке сальдо дослідницького інтересу, починаючи від визначення (уточнення) сутності окремих понять, що змінюються відповідно до нових пріоритетів суспільного розвитку, до біографічного сегмента та його ролі у творчій діяльності конкретних постатей у просторі регіонів;

- натомість "методологічно-методична" III секція (104 заявлених доповіді) підтверджує наявність глибокого потенціалу вітчизняної освітньої практики, направлених фахових методик і бажання її (їх) теоретичного осмислення й поглиблення, перенесення акценту в питаннях методичного сегмента на важливі ідентифікаційні значення (О. Сминтина, якщо йдеться про українських дослідників), демонструє специфіку опанування окремими, переважно прикладними методиками чи ефективність їх використання в умовах функціонування сучасного ЗВО, а з іншого боку – намагання й іноземних молодих учених (23), які з належною інтенсивністю поповнюють аспірантури українських ЗВО, знайти спільні точки дотику з національною системою мистецтвознавчих чи культурологічних студій, бачити в Україні безмежні можливості для творчої співпраці, а також просувати інформації про власні художні здобутки у світовий освітній простір, базуючись на українській духовній практиці. Утім спільна розробка інокультурної проблематики у вітчизняних ЗВО має обопільний інтерес, оскільки збагачує й український науково-педагогічний потенціал новою інформацією, здобутою майже з "перших рук". Потрібно наголосити, що з вищенаведеної статистики (104 учасники) 64 теми доповідей торкаються питань організації художнього чи, ширше б сказати,

культурно-мистецького сегмента (Українська і світова..., 2023, 20–28).

Не менш цікавим виявився й тематичний ряд IV секції "Регіональна культурна практика як предмет наукового студіювання" (I; 29–34), тематичне наповнення якої стосувалося низки оригінальних повідомлень хоча й загальнотеоретичного, утім локального спрямування ("Регіональна культурно-мистецька інфраструктура як предмет наукового дослідження", "Національне культурне надбання та роль митця у вивченні культурологічної локалістики", "Регіональна практика в структурі державної культурної політики" та ін.), зокрема характеристики конкретних локацій ("Культурна деокупація Маріуполя: шляхи реалізації проєкту", "Затоплена культурна спадщина: творчість Поліни Райко", "Піаністичне мистецтво Марії Крих-Угляр у контексті традицій львівської фортепіанної школи", "Календарно-обрядовий фольклор козаків-некрасівців с. Стара Некрасівка Ізмаїльського р-ну Одеської обл.") чи розуміння локації у більш широкому культурному контексті ("Проблеми регіональних досліджень китайського фольклору в локальних геокультурних зонах та їх втілення у жанрі обробок народних пісень").

Окремо слід виокремити й "молодіжну" студентську секцію цього заходу, яку було проведено 17.11 (1; 35–38), сформовану з тематики виступів здобувачів переважно бакалаврського освітнього ступеня, адже вони вирізняються значною глибиною фахової презентації, акцентуванням уваги на справді не лише актуальній, але й професійній "класичній" дослідницькій царині. Окремі їхні виступи та спричинені ними дискусії є зайвим підтвердженням ефективності функціонування у вітчизняній мережі ЗВО наукових товариств, предметом уваги яких є організація молодіжного пошуку ("Світоглядна ідея здорової людини у сучасній молодіжній субкультурі").

Serhii VYTKALOV, DSc (Cultural Studies), Prof.
ORCID ID: 0000-0001-5345-1364
e-mail: sergiy_vsv@ukr.net
Rivne State Humanitarian University, Rivne, Ukraine

Загалом подібні конференції, на думку учасників, є важливим сегментом позиціонування мережі вищої освіти в європейському культурному просторі, розширюють межі міжкультурної комунікації, розкривають невичерпний потенціал національних культур, стимулюють фахівців до професійного (фахового) та духовного зближення. Саме такий вимір контактів стає найкращим аргументом для уникнення будь-якого протистояння в майбутньому, виявляє багатогранні можливості євроінтеграції, а відтак залишається важливим сегментом культурної дипломатії.

І хоча за одним заходом робити узагальнення доволі складно, утім і наведена вище статистична ретроспектива участі у конференціях, як і тематичний ряд публікацій у наукових збірниках, дають усі підстави для оптимістичних прогнозів стосовно подальшого функціонування вітчизняної прикладної науки, для ефективного розвитку якої навіть у межах "гуманітарних" чи культурно-мистецьких ЗВО вже сформовані належні підстави, які потрібно лише певним чином стимулювати, беручи до уваги організаційно-фінансовий сегмент і, головне, – інституалізацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни*: XIX Міжнар. наук.-практ. конф., 16–17 листоп. 2023 р.: програма. РДГУ, 2023. <https://kulturologiya.rshu.edu.ua/>
2. Міжнародні науково-практичні конференції, організовані кафедрою івент-індустрій, культурології та музеєзнавства упродовж 2009–2023 рр. *Приватний архів автора*.

REFERENCE

1. *Ukrainian and world culture in the conditions of globalization challenges and war*: XIX International. science and practice conference, November 16–17 2023: program. RDSU, 2023. <https://kulturologiya.rshu.edu.ua/> (in Ukrainian)
2. International scientific and practical conferences organized by the Department of event industries, cultural studies and museology during 2009–2023. *Private archive of the author* (in Ukrainian)

FORMS OF CULTURAL ACTIVITY AT THE TIME OF SIGNIFICANT SOCIAL CHALLENGES:
TO THE RESULTS OF THE XIX INTERNATIONAL SCIENTIFIC
AND PRACTICAL CONFERENCE AT THE RIVNE STATE HUMANITARIAN UNIVERSITY

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).14](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).14)Марія РОГОЖА, д-р філос. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-1469-861X
e-mail: rogozha@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ОГЛЯД 55-ГО ЩОРІЧНОГО З'ЇЗДУ АСОЦІАЦІЇ СЛАВІСТИЧНИХ, СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА ЄВРАЗІЙСЬКИХ СТУДІЙ (АМЕРИКАНСЬКА РАДА НАУКОВИХ ТОВАРИСТВ)

30 листопада – 3 грудня 2023-го у місті Філадельфія, Сполучені Штати Америки, відбувався 55-й Щорічний з'їзд Асоціації славістичних, східноєвропейських та євразійських студій (Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies (ASEEES)) – найвпливовіше у світі зібрання фахівців зі славістики і євразійських студій. ASEEEES – це неприбуткова, неполітична наукова організація, членами якої є більш ніж 3 тис. осіб із усього світу. Вона є установчою організацією Американської ради наукових товариств, Національної ради асоціації регіональних досліджень і Коаліції міжнародної освіти США. ASEEEES була заснована 1948 р. і цього року на з'їзді гучно відзначила своє 75-річчя. У сфері уваги Асоціації – вивчення Східної Європи та Євразії в регіональному та глобальному контекстах, підтримка досліджень, викладання публікаційної діяльності тощо. Щорічний з'їзд Асоціації – потужна міжнародна інтелектуальна подія, що збирає понад 2,5 тис. науковців і студентів – випускних курсів (ASEEES, 2023).

Цей огляд є дуже побіжним і поверховим, оскільки тільки програма заходу містить 224 сторінки. Але видається, що коротка розповідь може дати найзагальніше уявлення про подію, маловідому у вітчизняному культурологічному науковому товаристві.

Варто зупинитися на структурі з'їзду. Він відбувається без пленарних засідань, а складається з круглих столів і панельних дискусій, які об'єднані в сесії, що тривають 1 год 45 хв. Круглі столи і панелі різняться внутрішніми нюансами, які структурно однаково відмінні від звичних нам секцій конференції. Круглий стіл складається з головуючого та 4–5 учасників. Панельна дискусія більш структурно складна: головуючий, 2–5 учасників і дискусант. В обох випадках зацікавлений учений збирає на дискусію з певної теми своїх одноподумців, які займаються дотичною проблематикою (учасників). Запрошує знаного вченого як головуючого. Для панелі, окрім цього, потрібно знайти дискусанта – свого роду опонента учасникам панелі. На круглий стіл і на панельну дискусію приходять вільні відвідувачі з-поміж учасників з'їзду (публіка), зацікавлені заявленою темою, назвами доповідей, прізвищами учасників тощо. Під час засідання головуючий представляє учасників і надає їм слово (на 15–20 хв, залежно від їхньої кількості). На панелі потім до слова запрошується дискусант, місією якого є поставити питання, критично прокоментувати виступи, спровокувати доповідачів. Після відпо-

відей дискусанту учасники відповідають на питання залу. Залежно від актуальності теми публіки в залі може бути 40–50 осіб. Однак є засідання настільки вузько спрямовані, що, окрім учасників та голови (і на панелі – дискусанта), ніхто не присутній.

Очевидно, що славістика останнім часом переживає надзвичайне піднесення, значно розширюючи традиційні межі своїх досліджень. Російсько-українська війна, безумовно, привертає увагу дослідників різних галузей знання. Тема України на цьому році опинилася в центрі обговорень багатьох круглих столів і панельних дискусій, переважно міждисциплінарних. Приміром, із 573 панелей і круглих столів більше 110 були пов'язані з українською проблематикою. Найбільшу увагу дослідників привертало теми деколонізації, громадянського активізму під час війни, спротиву, перспектив повоєнного відновлення тощо.

У роботі панельної дискусії 10.5 "Social Media, Memes and Other Born-Digital Sources on the War in Ukraine: From Collecting and Archiving to Academic Research and Teaching" (Соціальні медіа, мему та інші джерела цифрового походження на війні в Україні: від збирання та архівування до академічного дослідження і викладання) взяли участь професори кафедри етики, естетики та культурології Київського університету імені Тараса Шевченка Олена Павлова з доповіддю "Life and Death of Mariupol Citizens' Viber Channel: Postcolonial Media Reality of the Surrounded City" (Життя і смерть вайбер-каналу жителів Маріуполя: постколоніальна медіареальність оточеного міста) та Марія Рогожа із промовою "Meme Praxis on the Topic of the Russian-Ukrainian War in the Context of Post-Colonial Studies" (Практика мемів на тему російсько-української війни в контексті постколоніальних студій).

З'їзд проходив дуже інтенсивно, і з'явилася відчуття, що багато цікавих подій залишилося поза увагою. Але відвідати значну частину засідань було неможливо фізично – за сесію відбувалося по 40 заходів, а, наприклад, на сесіях 3, 4, 11 одночасно проходили по 11 панелей і круглих столів, присвячених українській проблематиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ASEEES. (2023). <https://www.aseees.org/>

REFERENCES

ASEEES. (2023). <https://www.aseees.org/>Mariya ROGOZHA, DSc (Philosophy), Prof.
ORCID ID: 0000-0002-1469-861X
e-mail: rogozha@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

REVIEW OF 55 ASSOCIATION FOR SLAVIC, EAST EUROPEAN, AND EURASIAN STUDIES ANNUAL CONVENTION
(AMERICAN COUNCIL OF LEARNED SOCIETIES)

Наукове видання



УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЖУРНАЛ



№ 2(13)/2023

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 8,4. Наклад 300. Зам. № 223-10829.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл 4.
Підписано до друку 12.12.23

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"

Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна

☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 58; (38044) 239 31 28

e-mail: vpc@knu.ua; vpc_div.chief@univ.net.ua; redaktor@univ.net.ua
http: vpc.univ.kiev.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02