



Збірник наукових праць "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 збірника: 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

А. Є. Конверський, д-р філос. наук, проф.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

В. І. Панченко, д-р філос. наук, проф., Київський
національний університет імені Тараса Шевченка

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

С. П. Стоян, д-р філос. наук, доц., Київський
національний університет імені Тараса Шевченка

АДРЕСА РЕДКОЛЕГІЇ

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

ЗАТВЕРДЖЕНО

Вченою радою філософського факультету
21.12.21 (протокол № 7)

ЗАРЕЄСТРОВАНО

Міністерством юстиції України.
Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 22614–12514Р від 24.03.17

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

Р. Аудроне, д-р гуманіт. наук, доцент,
Вільнюський університет (Литва)

М. М. Бровко, д-р філос. наук, професор,
Національна музична академія України імені
П. І. Чайковського

П. Е. Герчанівська, д-р культурології, професор,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Л. М. Довга, д-р філос. наук, доцент,
Національний університет "Києво-Могилянська академія"

А. В. Гльїна, канд. мист., докторант,
Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України

Т. Кавалаяускас, д-р філос. наук, професор,
Університет Клайпеди (Литва),
запрошений професор Університету Гельсінкі (Фінляндія)

Н. Ю. Кривда, д-р філос. наук, доцент,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Є. В. Левченко, канд. філос. наук, доцент,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

О. І. Оніщенко, д-р філос. наук, професор,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, професор,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

І. В. Петрова, д-р культурології, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв

М. М. Рогожа, д-р філос. наук, професор,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

С. В. Руденко, д-р філос. наук, доцент,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Р. Сапенко, д-р філос. наук, професор,
Університет Зелена Гура (Польща)

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, доцент,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

В. Е. Туренко, канд. філос. наук, мол. наук. співроб.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

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.



ТЕОРЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Вдовиченко Г. В. Історія Київської філософської школи в усних спогадах її творців (Епоха "Розстріляного Відродження")	5
Гриценко В. С. Естетичне в сучасних соціокультурних практиках.....	14
Живоглядова І. В. Культура й особистість: Р. Вагнер, "Між музикою та життям"	20
Криволап О. Д. Можливості та обмеження культурології для переосмислення радянської спадщини.....	24
Морозов А. Ю., Рогожа М. М. Трансперсональний досвід як відповідь на виклики нігілізму: європейський контекст.....	27
Нападиста В. Г. Культура повсякденності: до проблеми логіки структури та змісту навчальної дисципліни. Частина II.....	38
Павлова О. Ю. Культурна історія у контексті історії культури	43
Подолян Г. П., Рихліцька О. Д. "Право на місто" (А. Лефевр, Д. Гарві): історія і сьогодення	47
Семикрас В. В. Літературні пам'ятки Київської Русі в контексті правової культури	52

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Буцикіна Є. О. Вернакулярні культура, місто, архітектура: аналіз та співвідношення понять	57
Любива М.-М. В. Лікувальні практики в контексті соціокультурних трансформацій	60
Маслікова І. І. Шляхи розвитку культури якості освіти та академічної доброчесності в сучасному університеті.....	63
Огнєва Т. К. Художньо-образні особливості української сценографії ХХ століття.....	67
Пушонкова О. А. Антропологія жертви у культурних практиках постсучасності.....	83
Стоян С. П. Українське бароко в образотворчому мистецтві – національні символи в контексті європейської культури	88

НАУКОВІ ЕСЕ, ОГЛЯДИ, АНАЛІТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Коробко М. І. Опитування "Українських культурологічних студій": трансформації культурних практик університету в умовах дистанційного навчання та карантину	95
Павлова О. Ю. Огляд круглого столу "VISUAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE", що відбувся онлайн 22 квітня 2021 р.	103
Рогожа М. М. Нотатки на полях (читаючи "Антропологічний код української культури і цивілізації").....	106
Сошніков А. О. Есе: єгиптологічна тематика у творчості Лесі Українки.....	111



THEORETICAL CULTURAL STUDIES

Vdovychenko H. V. History of the Kyiv Philosophical School in the oral recollections of its creators (the era of The Executed Renaissance).....	5
Grytsenko V. S. "Aesthetic" in modern socio-cultural practices.....	14
Zhyvohliadova I. V. Culture and personality: R. Wagner "Between music and life"	20
Krivilap A. D. Possibilities and limitations of cultural studies for rethinking the soviet heritage	24
Morozov A. Y., Rohozha M. M. Transpersonal experience as a response to the challenges of nihilism: the European context.....	27
Napadysta V. G. Culture of everyday life: to the issue of structure and content logic of the educational discipline. Part II	38
Pavlova O. Y. Cultural history in the context of history of culture	43
Podolian G. P., Rykhlytska O. D. "Right to the city" (H. Lefebvre, D. Garvey): history and modernity	47
Semykras V. V. Literary landmarks of Kyivan Rus' in the context of legal culture.....	52

APPLIED CULTURAL STUDIES

Butsykina Y. O. Vernacular culture, city, architecture: analysis and correlation of concepts.....	57
Lyubivaya M.-M. Medical practices in the context of socio-cultural transformations.....	60
Maslikova I. I. The ways of developing a culture of education quality and academic integrity in the contemporary university.....	63
Ognieva T. K. Artistic and figurative statements in Ukrainian scenography of the XX century.....	67
Pushonkova O. A. Anthropology of victim in postmodern cultural practices.....	83
Stoian S. P. Ukrainian baroque in visual arts – national symbols in the context of european culture.....	88

ACADEMIC ESSAYS, REVIEWS, ANALYTICAL RESEARCH

Korobko M. I. Survey of "Ukrainian cultural studies": transformations of the university's cultural practices in the conditions of distance learning and quarantine.....	95
Pavlova O. Y. Review of the round table "VISUAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE", which took place online on April 22, 2021	103
Rohozha M. M. Notes on margins (reading "The anthropological code of Ukrainian culture and civilization")	106
Soshnikov A. A. Essay: egyptological theme in the works of the Lesia Ukrainka	111



ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Вдовиченко Г. В. История Киевской философской школы в устных воспоминаниях её творцов (эпоха "Расстрелянного Возрождения").....	5
Гриценко В. С. Эстетическое в современных социокультурных практиках.....	14
Живоглядова И. В. Культура и личность: Р. Вагнер, "Между музыкой и жизнью".....	20
Криволап А. Д. Возможности и ограничения культурологии для переосмысления советского наследия.....	24
Морозов А. Ю., Рогожа М. М. Трансперсональный опыт как ответ на вызовы нигилизма: европейский контекст.....	27
Нападистая В. Г. Культура повседневности: к проблеме логики структуры и содержания учебной дисциплины. Часть II.....	38
Павлова Е. Ю. Культурная история в контексте истории культуры.....	43
Подольян Г. П., Рыхлицкая О. Д. "Право на город" (А. Лефевр, Д. Харви): история и современность.....	47
Семикрас В. В. Литературные памятники Киевской Руси в контексте правовой культуры.....	52

ПРАКТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Буцыкина Е. А. Вернакулярная культура, город, архитектура: анализ и соотношение понятий.....	57
Любимая М.-М. В. Лечебные практики в контексте социокультурных трансформаций.....	60
Масликова И. И. Пути развития культуры качества образования и академической добросовестности в современном университете.....	63
Огневая Т. К. Художественно-образные особенности украинской сценографии XX столетия.....	67
Пушонкова О. А. Антропология жертвы в культурных практиках посущественности.....	83
Стоян С. П. Украинское барокко в изобразительном искусстве – национальные символы в контексте европейской культуры.....	88

НАУЧНЫЕ ЭССЕ, ОБЗОРЫ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Коробко М. И. Опрос "Украинских культурологических студий": трансформации культурных практик университета в условиях дистанционного обучения и карантина.....	95
Павлова Е. Ю. Обзор круглого стола "VISUAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE", прошедшего онлайн 22 апреля 2021 г.	103
Рогожа М. М. Заметки на полях (читая "Антропологический код украинской культуры и цивилизации").....	106
Сошников А. А. Эссе: египтологическая тематика в творчестве Леси Украинки.....	111

ТЕОРЕТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 1(091)

Г. В. Вдовиченко, д-р філос. наук, доц., ст. наук співроб.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
ORCID: 0000-0002-8532-7672
georgyvdivychenko@knu.ua

ІСТОРІЯ КИЇВСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ШКОЛИ В УСНИХ СПОГАДАХ ЇЇ ТВОРЦІВ (ЕПОХА "РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ")

Присвячено відродженню Київською філософською школою другої половини ХХ ст. перерваних у 30-х роках ХХ ст. перших академічних досліджень з історії філософії України. Вони були елементом інноваційного проєкту директорів Інституту філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР П. Копніна і В. Шинкарука і здійснювались за суперечливих умов хрещовської "відлиги" та "застою" славнозвісною генерацією філософів-шістдесятників УРСР. Вивчення спогадів С. Кримського, П. Йолона, В. Горського та М. Поповича, переважно викладених у проєкті Т. Чайки "Усні історії філософів", як і виконаних Студентським товариством усної історії філософії Київського національного університету ім. Тараса Шевченка записів мемуарів їхніх колег Є. Головахи, М. Кашуби і Я. Стратій, засвідчило спільну увагу цих вчених до українознавчих студій як одного з чільних векторів науково-дослідницької роботи цього інституту в другій половині ХХ ст. Дослідження їхнього внеску до вивчення історії філософії України на основі отриманих від них у цих проєктах уже в незалежній Україні альтернативних даних суттєво коригує традиційне бачення розпочатого Київською філософською школою в 50-х роках ХХ ст. підцензурного вивчення становлення знищеного сталінізмом "філософського фронту" УРСР епохи "Розстріляного Відродження". Ці інтерв'ю й спогади С. Кримського, Є. Головахи, В. Горського й їхніх колег виявили маловідоме проблемне осмислення творцями Київської філософської школи їхнього місця і ролі в історії вітчизняної філософії як чільних спадкоємців розпочатої у 20-х роках ХХ ст. інституціоналізації вітчизняної національної філософської традиції.

Ключові слова: історія філософії України, Київська філософська школа, Інститут філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР, "Усні історії філософів", Д. Острянин, П. Копнін, С. Кримський, Є. Головаха, В. Горський.

Постановка проблеми. Знання нині як Київська філософська школа, що постала на матеріальній і кадровій базі відновлених у середині 40-х років ХХ ст. філософського факультету Київського державного університету та Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України, інноваційний проєкт директорів останнього, академіків П. Копніна і В. Шинкарука, є, на наш погляд, головним свідченням відродження в УРСР в 60-х роках ХХ ст. перерваного репресивною політикою сталінського режиму радянського – трагічного та суперечливого – періоду інституціоналізації вітчизняної національної філософії. Важливу роль у ньому відіграв відділ історії філософії України – один з найнонконформніших підрозділів цього інституту, що став основним об'єктом переслідувань владою УРСР вітчизняної філософської спільноти, за іронією долі в ювілейному для неї 1972 р. – у 250-ту річницю з дня народження Г. Сковороди. Цей відділ під орудою відомих дослідників історії української філософії Д. Острянина, В. Євдокименка, П. Манзенка і В. Нічик здійснив у середині 50-х – у 80-ті роки ХХ ст. революційний прорив у справі повернення з небуття, реконструювання, системного вивчення і популяризування, зокрема українською мовою, історії вітчизняної філософії – від Середніх віків до репресованого в 30-х роках ХХ ст. "філософського фронту" УРСР епохи "Розстріляного Відродження". Як цей прорив, так і історія Київської філософської школи загалом, стали в Україні, переважно з минулого десятиріччя, предметом активного переосмислення в контексті апробувань усної історії філософії як актуального альтернативного підходу/джерела/жанру постмодерної гуманітаристики.

Поступове поширення сприйняття явища цієї школи поза межі науково формалізованого аналізу її історії розпочато з опублікування у 90-х роках ХХ ст. спогадів її засновників і творців В. Шинкарука [28], В. Горського [10] і низки їхніх колег. Воно було продовжене виходом у світ у позаминулому десятиріччі як журнальної версії спогадів одного з найвідоміших філософів-шістдесятників УРСР В. Лісового, так і двох не менш осяжних – вельми цікавих та водночас полемічних – спроб нау-

ково-мемуарного аналізу зародження згаданої школи в Київському державному університеті у спогадах А. Горак [8] і її формування у згаданому інституті в нарисах В. Табачковського [24]. Якісно новими кроками у плідному розвитку цієї ініціативи є перші вітчизняні проєкти з усної історії філософії "Усні історії філософів" київської дослідниці Т. Чайки [25] та її колеги з Одеського національного університету ім. І. Мечнікова І. Голубович [7], як і діяльність постало-го в 2016 р. на кафедрі історії філософії Київського національного університету ім. Тараса Шевченка Студентського товариства усної історії філософії [18]. Ми маємо на меті системний перегляд внеску Київської філософської школи до поступу у ХХ ст. історії філософії України як власне академічної дисципліни – від Середніх віків до "Розстріляного Відродження" – на основі матеріалів біографічно-наукового інтерв'ювання у згаданих та інших проєктах її творців. Завдання цієї – другої із наміченого циклу – публікації ми вбачаємо в сполученні низки академічних та інтерсуб'єктивно-біографічного підходів для розгляду проблеми усвідомлення цією школою її місця і ролі в інституціоналізації української національної філософської традиції.

Аналіз досліджень і публікацій. Порушена експертним середовищем саме в незалежній Україні низка вельми проблемних питань щодо: передумов і обставин виникнення Київської філософської школи та її визначень, етапів її поступу, з'ясування засновників і персонального складу поколінь її діячів, як і класифікування галузей та напрямів її фахової й іншої діяльності, – здобувся впродовж переважно минулого десятиліття на частково згаданих у двох наших попередніх статтях [30; 31], значний за обсягом та науковим значенням перелік наукових досліджень. Присвячуючи зазначені публікації одній із перших спроб комплексного аналізу здобутків наукових проєктів Т. Чайки та її колег з вивчення біографій творців Київської філософської школи, як-от відтворюючи суцвіття оригінальних мемуарних бачень ними останньої загалом і суспільно-політичного її образу зокрема, ми виходили з власного попереднього досвіду

розгляду внеску цих творців і їхніх наступників до вивчення актуальних питань кризи і майбуття культури [4]. У полі нашої уваги перебувають також як перші здійснені саме в незалежній Україні перевидання їхніх студій, наприклад, вибраних праць у трьох томах В. Шинкарука, численних публікацій та монографій М. Поповича, С. Кримського, В. Горського й ін., так і наукові і науково-методичні видання, що супроводжували їх вихід у світ з 90-х років ХХ ст. [16], зокрема, написані за їхньої участі посібники з історії філософії України. Їхній досвід став основою першої із цього циклу наших статей [1], присвяченої підсумковому автобіографічному переосмисленню С. Кримським та В. Горським значення їхніх студій 80-х років ХХ – початку ХХІ ст. з історії філософії і культури України-Русі.

Важливе місце в цьому переліку посіли й присвячені трьом останнім зі згаданих учених біобібліографічні покажчики із передмовами-спогадами про них їхніх колег та їхні журнальні публікації, які суттєво доповнюють ініційовані Т. Чайкою автобіографічні реконструкції С. Кримського, В. Горського, М. Поповича й П. Йолоня. І перші повні книжні публікації Кримського та Горського [9; 17], і розміщена Т. Чайкою в 2009–2019 рр. у "Філософській думці" серія уривків із цих інтерв'ю як високоінформативні альтернативні джерела історико-філософського пошуку привернули увагу старшої генерації філософів і їхніх молодих колег під час спільного обговорення [14] на круглому столі в Інституті філософії ім. Г. Сковороди НАН України у 2019 р. проекту "Усні історії філософів" як пілотного апробування в Україні однойменного з назвою цього проекту сучасного філософського підходу/джерела/жанру. Дискусійне осмислення його витоків, засад і перспектив, комплексно розглянуто в рецензії завідувача відділу історії філософії України згаданого інституту С. Йосипенка [11], докладно відобразило методологію отримання опублікованих у 2017–2019 рр. у часописі "Sententiae" найперших примітних здобутків у розвитку цього проекту молодих учених зі Студентського товариства усної історії філософії, насамперед К. Зборовської. Спільно проведені нею й групами її товаришів з Києва і Львова інтерв'ю з Є. Головахою [6], М. Кашубою [15], Я. Стратій [23] та С. Пролєєвим прямо чи опосередковано присвячені багатьом маловідомим сторінкам роботи вказаного відділу за майже сім з половиною десятиріччя.

Мета статті полягає у з'ясуванні на матеріалі здійснених у проектах з усної історії філософії в Україні інтерв'ю з творцями Київської філософської школи альтернативного оцінювання ними власного внеску до вивчення історії "філософського фронту" УРСР епохи "Розстріляного Відродження" та місця і ролі цієї школи у продовженні перерваного сталінізмом радянського періоду інституціоналізації вітчизняної національної філософської традиції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Важливим новаторським, виразно альтернативним стосовно класичної традиції історико-філософського пошуку і водночас таким, що доволі інформативно доповнює і все більш критично верифікує його, підходом/джерелом/жанром у світовій, в тому числі – й українській, філософії в ХХ – на початку ХХІ ст. постала, на думку багатьох вітчизняних фахівців, усна історія філософії під час представницького круглого столу часопису "Філософська думка" у 2019 р. на тему "Усна історія філософії: письмовий формат" за активної участі авторів згаданих вище проектів Т. Чайки, І. Голубович та їхніх колег зі Студентського товариства усної історії філософії, ця царина їхнього плідного наукового пошуку отримала чимало визначень, що уточнюють її сутність,

хоч і є доволі приблизними. Їх діапазон, окреслений спільним запереченням "усної історії філософії" як філософської дисципліни, коливається від її тлумачення як "доповнення до нормативної історії філософії", яке внаслідок "несистемності й гетерогенності не може існувати самостійно як цілісне явище" (О. Литвиненко), а лише у вигляді певної "філософської дослідницької царини" й "методології збирання значущих для історії філософії даних через спеціально підготовлені інтерв'ю" (О. Хома), до її оцінювання як "не лише історії про філософію", "зібрання свідчень про рух думки", а, власне, "справи філософського мислення" і "способу філософської творчості" (С. Пролєєв).

Показово, що деякі учасники круглого столу, зокрема С. Йосипенко, І. Голубович, А. Кхелуфі, О. Хома та В. Хома, не раз високо оцінили внесок в апробування цього підходу/джерела/жанру в галузі студій з історії філософії України, переважно з історії Київської філософської школи, згаданих вище його розробників, і передусім Т. Чайки. Зараховуючи усну історію філософії до "творів філософів", які з погляду традиційної історії філософії мають якщо не далекий від власне філософії, то щонайменше "міноритарний характер", як третього з трьох виокремлених ним "взаємодоповнюваних типів джерел" конкретного історико-філософського дослідження поряд із "тим, що можна умовно назвати філософськими творами" та "архівними матеріалами", С. Йосипенко наголосив, що вона в Україні може бути джерелом історико-філософського дослідження тільки пізнього радянського та пострадянського періоду. Констатує "розрив поколінь" у вітчизняній філософії між цими періодами з огляду на те, що її історія за УРСР стала своєрідною "замовчуваною" історією, бо "були речі, про які зазвичай не говорили публічно, а надто – не писали", він відзначив як знакову в подоланні цієї проблеми діяльність Т. Чайки, а саме опубліковані нею інтерв'ю з С. Кримським і В. Горським. Поділяючи цю позицію, ми пропонуємо вдатись до показового щодо її слушності розгляду оцінювання С. Йосипенком та його колегами розвитку студій з історії вітчизняної філософії знаних діячів Київської філософської школи крізь призму їхніх спогадів-інтерв'ю.

Вдаючись в узагальнюючій публікації [13] з історії філософії України як галузі наукового дослідження й академічної дисципліни у ХХ – на початку ХХІ ст. до системного аналізування виокремлених ними ж періодів її розвитку: 1) "сталого функціонування 1950-х – середини 1960-х років", 2) "бурхливого розвитку 1969–1972 років", 3) "другого періоду сталого функціонування" у 1973–1990 рр., 4) "четвертого періоду (1991–2000)", – С. Йосипенко і його не менш відомі колеги-науковці О. Вдовина і М. Симчич констатували і докладно аргументували тяглість зазначеного поступу на постійній інституційній основі в другій половині ХХ ст. (від 40-х рр. ХХ ст. до 2000 р. включно).

Вказуючи на наявність, за їхніми словами, стабільної, хоча й різної в різні періоди, кількості публікацій у зазначеній галузі, чітко виражені тематичні домінанції й тенденції і дію схожих чинників протягом усіх цих періодів, вони розкрили їх специфіку на основі, зокрема, значного масиву опублікованої наукової спадщини саме власного відділу. Простежуючи шлях історії філософії України від "молодої дисципліни", що "інституційувалась у системі радянських академічних закладів" уже в середині 40-х років ХХ ст. та була, за їхніми словами, "заснована на засадах радянського марксизму сталінської доби", до окресленого першою декадою історії незалежної України четвертого періоду (1991–2000 рр.), який не був "ані періодом сталого

функціонування, ані періодом бурхливого розвитку", автори статті зупинились на розвитку саме в Інституті філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР у 60-х – 80-х роках ХХ ст. новаторських напрямів українознавчих студій від Середніх віків до епохи Модерну, за винятком не згаданих ними досліджень з філософської думки УРСР епохи "Розстріляного Відродження".

Оцінюючи згодом підсумки роботи відділу історії філософії України у своїй статті [12], приуроченій до сімдесятиріччя з дня заснування Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України, С. Йосипенко знов визначив основні напрями його наукової роботи середини ХХ – початку ХХІ ст. Зауважуючи, що двома головними з них наприкінці 40-х – на початку 60-х років ХХ ст. були "філософські та суспільно-політичні погляди українських «революціонерів-демократів»", як, наприклад, Т. Шевченка, П. Грабовського, П. Мирного, І. Франка, М. Павлика, Л. Українки, – та філософська спадщина Г. Сковороди, він відзначив, що з кінця 60-х років ХХ ст. відділом розпочато дослідження ранньомодерної філософської думки "від Вишенського до Сковороди", зокрема філософії у Києво-Могилянській академії, як і епох Відродження, Реформації та раннього Просвітництва, а з початку 80-х років ХХ ст. – і філософської думки Київської Русі. Показовим прикладом виразної ідейної амбівалентності праці відділу С. Йосипенко вважав такий політизований її напрям, як "критика українського буржуазного націоналізму". Вона, за його словами, у виконанні співробітників відділу здійснювала водночас функцію ознайомлення з ідеями українських філософів, що "не поміщались" у офіційному радянському каноні і твори яких – від П. Куліша до Д. Чижевського – були недоступні радянським науковцям. Поширюючи цей аналіз поза визначені в попередній статті часові межі до, власне, п'ятого періоду (від 2000 р.), на який припали знакові події в новітній історії України, він констатував як інституціонування у відділі нових напрямів досліджень, як-от історії радянської філософії, так і розвиток нових царин і способів історико-філософського дослідження, насамперед, що, на наш погляд, прикметно, архівних та біобібліографічних студій і усної історії.

Ознайомлення з опублікованими усними автобіографічними спогадами засновників Київської філософської школи дозволяє нам зробити уточнення до наведеної вище класифікації напрямів розвитку історії філософії України як галузі наукового дослідження й академічної дисципліни в середині ХХ – на початку ХХІ ст. Воно стосується оминання увагою вельми важливих місця та ролі в розвитку студій відділу історії філософії України такого їх напрямку, як спадщина репресованого сталінським режимом "філософського фронту" УРСР епохи "Розстріляного Відродження". Здійснюючий, відповідно до висновків наших публікацій [2; 3], у 50-х – 80-х роках ХХ ст. в УРСР, дієво та плідно актуалізований наприкінці 50–60-х років ХХ ст. засновниками згаданої школи, цей напрям досліджень було розпочато за директорства в Інституті філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР Д. Острянина (1952–1962) й оформлено саме як напрям наукового пошуку за керівництва цим інститутом його наступником на посаді П. Копніним (1962–1968). Зазначений напрям представлений значним науковим доробком відділу за його керівництва В. Євдокименком, переважно розвідками І. Іваньо й М. Юшманова, наприклад [29], як у вітчизняній фаховій періодиці, зокрема в часописі "Філософська думка", так і в: республіканських міжвідомчих збірниках ("З історії філософської думки на Україні" (1965), "З історії філософії і соціології на Україні" (1968)), матеріалах республіканських наукових конференцій ("З історії філософії

на Україні" (1967)) та колективних монографіях ("Розвиток філософії в Українській РСР" (1968), "Торжество лєнінських філософських ідей на Україні" (1969) і ін). Як свідчать в інтерв'ю В. Горський і Є. Головаха, усі ці – підцензурні – студії доповнювались усними свідченнями небагатьох виживлих після репресій 30-х років ХХ ст. філософів УРСР, які ми оцінюємо як зародок вітчизняної усної історії філософії.

Це передусім задіяні в наукових розвідках, зокрема М. Юшманова [29] як співробітника згаданого відділу і його колег з Києва й Харкова М. Логвина та Я. Блудова, їхні оповіді, оприаявлені в бесідах з молодшими колегами, як-от першого з них із В. Горським та Є. Головахою. За спогадами С. Кримського, В. Горського й А. Горак, наукові традиції та життєвий досвід цієї філософської генерації ретранслювались і в аудиторіях Київського державного університету й інших вишів УРСР в 40-х – 70-х роках ХХ ст. у лекціях тих же Д. Острянина, М. Юшманова, М. Логвина й Я. Блудова, як і Ф. Єневича, М. Шлепакова та ін. Вихованці філософських установ УРСР 20–30-х років ХХ ст.: від Українського інституту марксизму-ленінізму (УІМЛ) та Всеукраїнської асоціації марксистсько-ленінських науководослідних інститутів (ВУАМЛІН) до Інституту червоної професури (ІЧП) при ВУЦВК, – вони були учасниками розбудови знищеного сталінізмом "філософського фронту" УРСР та, за словами В. Табачковського, першого – розстріляного – вітчизняного філософського відродження в ХХ ст. Вони ж стали предтечами і свідками ініційованого їхніми вихованцями – творцями Київської філософської школи, за визначенням В. Табачковського, другого – "на щастя, не розстріляного філософського відродження в Україні" в 60-х роках ХХ ст., хоч їхні постаті, зокрема Ф. Єневича і Є. Федоренка, не раз здобувались на критичні оцінки у спогадах С. Кримського, В. Горського та А. Горак саме як апологетів сталінізму і загалом "старої гвардії".

Вдаючись у першій виданій у незалежній Україні авторській монографії [20] з історії "філософського фронту" УРСР до аналізу життєвого шляху його чільного – знищеного сталінізмом – творця, академіка Всеукраїнської Академії наук у Києві (ВУАН), професора філософії В. Юринця, її автор, професор Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України М. Роженто, який зазнав у 1972 р. переслідувань, відзначив дієву участь очільників згаданого інституту в проведеній після ХХ з'їзду КПРС у СРСР офіційній кампанії з реабілітування жертв сталінізму: "Щоб зробити можливим посилання на роботи українських філософів 20–30-х рр., насамперед академіків С. Семковського, В. Юринця, професорів філософії П. Демчука, Т. Степового та інших репресованих учених, керівництво Інституту філософії АН УРСР звернулося на початку 60-х років до відповідних інстанцій з проханням про їх реабілітацію. С. Семковський на той час вже був реабілітований. Дружині П. Демчука саме тоді в посмертній реабілітації чоловіка харківська прокуратура відмовила, і звернення Інституту філософії АН УРСР (директор Д. Острянин, секретар парторганізації А. Єришев) виявилось вчасним для того, щоб ще раз переглянути справу Демчука і реабілітувати його. Але В. Юринця не реабілітували ні тоді, ні пізніше. У цьому випадку посилання на нього, які пішли потоком (бо В. Юринець був у 20–30-ті роки непересічною, другою (якщо не першою) поряд із С. Семковським фігурою в тодішній українській радянській філософії, як не як, академіком), заборонялися" [20, с. 8].

Якщо, згідно зі спогадами В. Горського про його навчання в Київському державному університеті, "українська філософія входила до історії філософії СРСР" і

"вивчалась на рівні, скажімо, азіатської філософії", за умови читання лекцій майже всуціль російською [9, с. 42], то вже на другу половину 60-х років ХХ ст. саме завдяки внеску В. Горського, І. Іваньо, М. Юшманова і їхніх колег із відділу припав пік розпочатих ними досліджень з історії філософії України і відбулося введення до наукового обігу заборонених доти прізвищ та наукового доробку "філософського фронту" УРСР, зокрема його чільних діячів: академіка ВУАН В. Юринця і члена-кореспондента ВУАН П. Демчука. Цікаво, що ця – наукова – реабілітація жертв сталінізму за хрущовської "відлиги" в контексті вибірково-заідеологізованого, та все ж "перепрочитання" їхньої творчої спадщини заклала підвалини усвідомлення філософською спільнотою УРСР статусу спадкоємців знищеної генерації творців української радянської філософської думки і водночас ініціаторів інституціоналізації вітчизняної національної філософської традиції. Показово, що Є. Головаха та В. Горський визнали Інститут філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР за прямого наступника ІЧП при ВУЦВК, як і низки його попередників, хоч віковий, ідейно-світоглядний та організаційний розрив між ними є безсумнівним. Визнання майже сімдесятип'ятирічної визначальної ролі цього інституту і Київської філософської школи в продовженні й, власне, відродженні цієї інституціоналізації, як і вивчення нами у монографії [2] та кількох серіях статей історії "філософського фронту" УРСР 20-х – початку 30-х років ХХ ст., дають підстави констатувати умовне її ствердження як фактично першого – насильницькі перерваного, але ж періоду в розвитку історії філософії України як галузі наукового дослідження й академічної дисципліни.

Переходячи до проектів усної історії філософів Т. Чайки, І. Голубович і Студентського товариства усної історії філософії, відзначимо низку вихідних характеристик їхніх наукових пошуків. На відміну від виконаного Т. Чайкою в першому десятиріччі ХХІ ст., завершеного та лише частково оприлюдненого одноосібного проекту інтерв'ювання протягом майже сорока років її вчителів та колег з Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України – засновників Київської філософської школи, учасники проекту І. Голубович та згаданого товариства, переважно студенти і молоді науковці з Одеського й Київського національних університетів та вишів Львова, здійснюють з другої половини 10-х років ХХІ ст. оперативне оприлюднюване групове інтерв'ювання як вітчизняних філософів-шістдесятників, так і окремих представників українських і зарубіжних науки й культури. Спільним для майже всіх цих інтерв'ю є ведення їх авторами своїх автобіографічних оповідей у трьох основних умовних планах: 1) самоаналіз особистісного формування від дитинства до повноліття у колі родини і друзів; 2) докладний розгляд освітнього процесу і наукового життя УРСР і власного місця та місця своїх колег у них; 3) оцінювання впливу соціокультурних контекстів, зокрема суспільно-політичної ситуації в УРСР (Україні), СРСР та світі. Вивчення цих проектів дозволяє, на наш погляд, виокремити три умовні основні регіонально-міські кола просторової зумовленості отриманих спогадів з усередненою часовою визначеністю, що їх об'єднує – середина ХХ – початок ХХІ ст.

Їх черговість зумовлена вагомістю їхнього внеску: 1) центральноукраїнське з центром у Києві, представлене передусім проектом "Усні історії філософів" Т. Чайки загалом, інтерв'ю Є. Головахи і С. Пролєєва, виконаними Студентським товариством усної історії філософії, і використаними нами інтерв'ю В. Горського, узятим у нього 2001 р. Ю. Завгороднім; 2) західноукраїнське з центром у Львові, представлене узятим

цим товариством інтерв'ю з Я. Стратій і двома інтерв'ю з М. Кашубою, проведеними як на прохання товариства колегами у Львові, так і членом Товариства усної історії Львівського національного університету ім. І. Франка; 3) південноукраїнське з центром в Одесі, представлене проведеними під керівництвом І. Голубович у її проекті усної історії філософії інтерв'ю з О. Роджеро і С. Секундантом. Наведений поділ, який урахує основні підсумки зазначених проектів та низку інтерв'ю поза ними, виявляє низку векторів освітньої підготовки й наукового співробітництва філософів УРСР і незалежної України в них та поза ними: 1) група переважно вихованців Київського державного університету, творців Київської філософської школи і їхніх наступників – насамперед філософів, науковців з Інституту філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР; 2) дві класичні філологині – вихованки та співробітниці Львівського державного університету (М. Кашуба) і, крім того, Інституту суспільних наук АН УРСР у Львові, які брали участь у роботі відділу історії філософії України (Я. Стратій працює там і донині); 3) два вихованці Московського державного університету – філософи, викладачі Одеського національного університету ім. І. Мечнікова.

У центрі нашої уваги постали два перші кола, друге з яких, мовознавчо-філософське, підрядне першому – філософському, зберігаючи фахову й ідейну специфіку. Колишні й чинні науковці Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України, передусім співробітники відділу історії філософії України В. Горський, М. Кашуба і Я. Стратій, та дотичні до його роботи М. Попович і С. Кримський, як і їхній колега Є. Головаха та мемуаристи А. Горак, В. Лісовий і В. Табачковський, які представляють ці кола, звернули в автобіографічних оповідах суттєву увагу на другий і третій з виокремлених нами основних умовних планів. Усі вони, як і інші інтерв'юювані, спільно вдалися до пригадування й осмислення таких цікавих для нас, з огляду на тему цієї статті, обставин власних життя та творчості, як: 1) зміни соціокультурної ситуації в УРСР (Україні), СРСР і світі від епохи сталінізму до незалежної України та, відповідно, статусу, місця й ролі філософії, зокрема історії філософії України, у тогочасних суспільному та науковому житті; 2) розвиток вітчизняного освітнього процесу цього періоду з увагою до власних студентських років і специфіки вітчизняних радянської та пострадянської систем освіти; 3) поступ студій з історії філософії України за участі власної і їхніх колег у роботі однойменного відділу Інституту філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР та в Україні і світі в контексті оцінювання роботи цього інституту, діяльності його директорів та керівників згаданого відділу. Водночас вивчення цих обставин урховує інтерв'ю О. Роджеро і С. Секунданта, які змалювали радянське, переважно московське, філософське життя на прикладі власного досвіду навчання в Московському державному університеті.

Панорамно висвітлюючи сутність вказаних обставин, з досить розлогим цитуванням усіх згаданих, крім двох останніх, інтерв'ю в статтях [30; 31], як-от відтворюючи суспільно-політичний образ Київської філософської школи як інноваційного академічного проекту П. Копніна і В. Шинкарука – мікромоделі -прообразу відкритого суспільства в УРСР – та участь найнонконформніших відділів згаданого інституту, насамперед відділу історії філософії України, у цьому, ми звернули окрему увагу на формування творців згаданої школи як, за їх власними і їх колег визначеннями, покоління філософів-шістдесятників. Їхня дієва плідна наукова співпраця в умовах активного розгортання українського національно-культурного та правозахисного руху з низ-

кою діячів знищеного "філософського фронту" УРСР і широким колом вітчизняних гуманітаріїв, зокрема з мовознавцями-перекладачами з класичних мов, заклали підвалини розвитку уже в незалежній Україні проєктів з комплексного вивчення історії вітчизняної філософії. Звертаючись у цій публікації переважно до спогадів Є. Головахи і В. Горського як, на наш погляд, найважливіших свідків та, власне, ініціаторів і учасників вивчення згаданого школою спадщини "філософського фронту" УРСР 20-х – 30-х років ХХ ст., ми водночас задіяли свідчення майже всіх їхніх згаданих вище колег у розгляді суспільно-політичних і наукових передумов та обставин розвитку цього процесу.

Принагідно висвітлено нами в цих статтях [30; 31] розмаїту палітру спогадів А. Горак, С. Кримського та В. Горського про студентське життя Київського державного університету 40-х – 50-х років ХХ ст., як і свідчень М. Кашуби та Я. Стратій про навчання в Львівському державному університеті у ті ж роки, з детальними описами їхніх особистих перипетій, унаочнює, на наш погляд, уже підтвержену вище думкою В. Горського недостатність та заідеологізованість отриманих ними знань з історії філософії в Україні. Засвідчене В. Горським, як і П. Копніним у його інтерв'ю В. Табачковському ще як студенту Київського державного університету, орієнтування студентів на аналіз творів вітчизняних "революційних демократів", наприклад на "пошук матеріалізму та діалектики у віршах Т. Шевченка та Лесі Українки", і на ідеї "матеріалістів-учених, типу Мечнікова", в умовах повного ігнорування доробку "вітчизняної ідеалістичної філософії" доповнювалось прослуховуванням українською мовою, на відміну від усіх інших вишівських дисциплін, заполітизованого курсу історії України. Російськомовна навчальна атмосфера, як і залишковий принцип у відборі для здобуття філософської освіти в основному профнепридатних студентів з інших факультетів, в умовах жорсткої адмініструваності їхнього громадського й особистого життя, яскраво виявлених тенденцій конформізму, кар'єризму і ксенофобії не сприяли формуванню національно свідомої фахової інтелігенції. Спектр оцінок рівня отриманої освіти: від стриманого визнання В. Горським засвоєння у виші лише "філософської абетки" до емоційної критики С. Кримським цієї освіти як чи не всуціль невігластва та абсурду – увиразнює низький і, власне, незадовільний рівень знань студентів тих років з історії філософії в Україні.

Прикметним є вже відзначене [30; 31] протиставлення як цими науковцями, так і їхніми колегами з Інституту філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР атмосфери в ньому і вітчизняному науковому і суспільно-політичному житті 60-х – 80-х років ХХ ст. на загал. Спроби відтворити їхні автобіографії позначені спільною причетністю їхніх індивідуальних голосів пам'яті до наявного тоді в цьому інституті, за визначеннями М. Поповича і С. Пролєєва, "іншого світу" – "київського мисленнєвого середовища" як, на думку С. Кримського, справжнього філософського середовища з вільною творчою і веселою атмосферою, або ж, за високосимволічним узагальненням В. Горського, "острова щастя". Зазначаючи, що хоч після 1972 р. в інституті "дуже посилювався контроль з боку наглядових органів і спецслужб", а "кожен п'ятий" у ньому, за словами його ж "старших колег", "був стукач", Є. Головаха наголосив, що "домінантою" цього закладу "залишався, попри все, дух свободи". Якщо А. Горак прямо визнав інститут за блимаючий вогник, який світив у наймряковинніші періоди мракобісся, то В. Табачковський одним із перших удався до філософського аналізу "етосу" Київської філософської школи як "справді творчого співтовариства",

яке "не змогли знищити будь-які зміни політичної й ідеологічної кон'юнктури". Один із чільних нонконформних підрозділів цього інституту, відділ історії філософії України, став у 60-х роках ХХ ст. яскравим підтвердженням демократичних змін у вітчизняній освіті і науці епохи хрущовської "відлиги", зокрема відходу від, за словами Є. Головахи, традиційного розгляду українських філософів саме як "адапторів" марксистських ідей до реалій УРСР.

Однією з головних прикмет аналізованих у цій статті інтерв'ю є значна увага їх авторів до особистісного начала в діяльності як самого інституту, так і відділу історії філософії в Україні за всієї його історії: від новозаснованого відділу історії філософської та суспільно-політичної думки на Україні (1946–1962) під орудою М. Новикова (1946–1953), І. Головахи (1953–1954) та Д. Острянина (1954–1962) до сучасного відділу історії філософії України (1989 – донині) під керівництвом В. Нічик (1990–1996), В. Лісового (1997–2009) та С. Йосипенка (з 2010). Цікаво те, що як С. Кримський і В. Горський, так і Є. Головаха, М. Кашуба і Я. Стратій, звернули у своїх інтерв'ю суттєву увагу на історію відділу саме за директорства в інституті Д. Острянина (1952–1962), П. Копніна (1962–1968) і В. Шинкарука (1968–2001). Пригадуючи різні аспекти діяльності відділу в ці роки як відділу історії філософської та соціологічної думки на Україні на чолі з В. Євдокименком (1963–1972) і П. Манзенком (1972–1983), а в 1984–1986 рр. – як секторів домарксистської філософії на Україні та історії марксистсько-ленінської філософії в Українській РСР під орудою, відповідно, В. Нічик і П. Манзенка, інтерв'юювані вчені висвітлили чимало невідомих і, власне, непублічних її моментів. Згадаємо серед них такі, як: замовчуване протистояння очільників відділу та репресії влади УРСР проти нього; оцінки колег з відділу і керівників інституту, включно з їхнім особистим життям; розгляд перипетій у постановці дослідницьких проблем та отриманні здобутків, як, наприклад, наукове конкурування, цензурні утиски, залежність науковців цього й інших відділів від керівництва інституту й органів влади.

Протиставляючи, як і Є. Головаха, етапи директорування Д. Острянина і П. Копніна, який "був прогресивною людиною, зорієнтованою на щось нове й конструктивне", та "вважав, що треба піднімати філософські дослідження на новий рівень", С. Кримський і В. Горський відзначили його виняткову роль у формуванні "в інституті, та й в Україні загалом, справжнього філософського середовища" та системному розгортанні низки науково-дослідних проєктів з вивчення історії філософії України. Звертаючи в інтерв'ю Ю. Завгородньому, і особливо у своїх спогадах 90-х років ХХ ст. та в інтерв'ю Т. Чайці, найбільшу, порівняно з іншими інтерв'ююваними, увагу на те, як відділ історії філософії в Україні за його активної участі розпочав, за його словами, вивчення впритул історії української філософії 20-х – 30-х років ХХ ст. "з легкої руки Копніна", В. Горський відзначив важливу роль у цьому процесі, крім В. Євдокименка, І. Іваньо, В. Губенка, В. Роменця й Є. Пронюка, передусім уже не раз згаданого вище М. Юшманова та його спогадів. Відзначаючи його "дуже цікаву фігуру", про яку "є сенс розповісти окремо", він порівняв його долю, яка "склалась доволі трагічно", з долею "усієї філософії радянського періоду". Згадуючи про плідну наукову роботу М. Юшманова у відділі за дієвого сприяння його колег, завдяки чому він спромігся захистити кандидатську і докторську дисертації, В. Горський згадав про "гримасу долі", а саме про опонування М. Юшманову на захисті другої з них М. Мітіна

як одного з чільних ініціаторів "гоніння на філософів" в СРСР у 30-х роках ХХ ст., який був вимушений визнати цінність доробку М. Юшманова і засудити як несправедливе його репресування.

Водночас він проілюстрував дихотомію в оцінюванні епохи сталінізму її жертвами на прикладі критичного ставлення до М. Юшманова репресованого, як і він, філософа УРСР Я. Блудова, який "сам пройшов всі кола пекла по повній програмі" та "до кінця життя так і не змінив своїх поглядів" і вважав своїх репресованих колег-філософів з ВУАМЛІН за "ворогів народу, агентів кулацтва і гідних усілякого засудження". Розглядаючи постать Я. Блудова як "своєрідний відгомін пристрастей", які вирували протягом "періоду тих самих філософських дискусій", зокрема його "вкрай обурливу реакцію" на одну з перших розвідок М. Юшманова на цю тему як "здіймання на щит" "юринців, демчуків" та інших "ворогів народу", В. Горський зазначив, що як публікації та усні спогади М. Юшманова, так і спогади й студії його колег, зокрема того ж Я. Блудова як "не останньої фігури на філософській ниві" в УРСР, були "в нашій роботі неочіненною підмогою" і, власне, першоджерелом. Осмислюючи в інтерв'ю Т. Чайці низку чільних постатей "українських філософів початку 20-х – кінця 30-х років", а саме діячів "філософського фронту" УРСР – академіків ВУАН С. Семковського, В. Юринця і П. Демчука як "цілу хвилю" та "окрему історію існування нашого інституту в довоєнний період" і, власне, "те покоління, яким ми, історики української філософії, зараз впритул мали б зайнятися", він висвітлив перипетії виходу у світ однієї з перших колективних монографій на цю тему – присвяченої сторіччю з дня народження В. Леніна праці "Торжество ленинских философских идей на Украине" (1969).

Згадуючи про спільну роботу відділу над цим проектом у 1965–1969 рр., він указав на пов'язаний із ним явний симптом переходу від "теплих 60-х" до "жорсткого періоду 70-х", чи "початку брежнєвського періоду", – звільнення з відділу та інституту В. Губенка за його завуальований виступ у цій праці проти "перетворення на догму" вчення В. Леніна як таке, що передувало репресіям 1972 р. "гоніння нижчого чину" і, по суті, "першу ластівку" закінчення "копнінського періоду". Відгортаючи завісу над методами й підходами роботи над цією тематикою у контексті висвітлення подробиць життєвого і наукового шляхів згаданих чільних діячів "філософського фронту" УРСР, між іншим, їх спільної участі в сумнозвісному "філософському диспуті" – Республіканській нараді марксистсько-ленінських науково-дослідних установ у Харкові (1930), В. Горський засвідчив предметне знайомство зі спадщиною С. Семковського, В. Юринця і П. Демчука, зокрема з докладно вивченими нами в монографії [2] публікаціями другого з них із феноменології й естетики та підсумковим збірником статей "Розклад сучасної буржуазної філософії" (1931) останнього. Визнаючи 20-ті – 30-ті роки ХХ ст. за період "становлення сталінської жорсткої системи розуміння філософії" з огляду не лише на відомі йому публікації матеріалів цієї й низки інших філософських дискусій тих років, але й частково збережені спогади М. Юшманова, Я. Блудова та низки їхніх сучасників, він водночас визнав його за "період філософських шукань" і так з'ясував його зміст: "Розумієш, ці люди щиро прагнули переосмислити досвід філософії з погляду ідей марксизму, якому вони були суб'єктивно віддані, і в процесі цієї дискусії, пошуків іноді виникали й цікаві, гідні аналізу позиції, які були цілком у межах філософії як строгої наукової теорії. Так ось, у 60-ті роки, якраз за часів Копніна, ми займалися цією історією й таким аналізом" [9, с. 87].

Докладно спиняючись у своєму інтерв'ю на висвітленні "атмосфери" в українській філософії кінця 40-х – початку 50-х років ХХ ст., зокрема вказуючи, що її характерною ознакою було те, що всі найвпливовіші посади зазвичай обіймали вихідці з центральних органів партії, зокрема покарані "засланням на науку", а перша з ідей, якими вона "була обтяжена на той час", полягала в тому, "щоб нікого не репресували", для чого тоді "потрібно було виявляти величезну обережність", молодший колега В. Горського Є. Головаха вдався до оцінки покоління своїх батьків. Визнаючи, що вони "не любили згадувати нічого", бо "пережили найстрашніші часи", "народилися в часи Жовтневої революції, пройшли всі репресії, голод, страшну війну", він провів межу між, з одного боку, ними і водночас "дивною людиною професором Юшмановим" та, з іншого, докторами філософських наук "Єневичем і Москаленком" у повоєнному Києві як "своєрідними інквізиторами у філософії". Згадуючи, як і В. Горський, про історію філософських установ УРСР 20-х – 30-х років ХХ ст., наприклад про ІЧП при ВУЦВК та про "червону професуру", зокрема "фахівців, які знали світову філософію й отримали справжню освіту", він, цілком суголосно В. Горському, С. Кримському і В. Шинкаруку [28], підкреслив, що заснування Інституту філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР, який з 30-х до 1946-го року включно "існував на папері" "без жодного співробітника", було, власне, продовженням обірваної сталінським режимом інституціоналізації вітчизняної національної філософської традиції епохи "Розстріляного Відродження".

Показово, що саме творці Київської філософської школи В. Шинкарук і В. Горський доволі предметно актуалізували цю тему, як і загалом проблему спадковості поколінь у вітчизняній філософії ХХ ст., у своїх спогадах ще в 90-х роках ХХ ст. Констатуючи фактично переривання цієї наступності внаслідок "репресій і втрат за сталінських часів", зокрема визнаючи за повоєнний центр філософського життя в УРСР історико-філософський факультет Київського державного університету, В. Шинкарук вказав: "Коли 1936 року гуманітарні інститути, що до того часу входили до Всеукраїнської асоціації марксистсько-ленінських науково-дослідних інститутів (ВУАМЛІН), зокрема й Інститут філософії, вливалися в АН України, то від Інституту філософії залишилися "ріжки та ніжки" – практично всі його наукові кадри були репресовані. Відновився він лише в 1946 році й впродовж тривалого часу не мав можливості для розвитку. На початок "відлиги" в його складі був лише один доктор філософських наук, сам директор Інституту (Д. Х. Острянин)" [28, с. 8–9]. Докладніше зупиняючись на розгляді цього питання у спогадах, присвячених п'ятдесятиріччю з дня заснування Інституту філософії ім. Г. Сковороди НАН України, на той час завідувач кафедри філософії та релігієзнавства НаУКМА В. Горський визнав за "неоднозначну" дату цього ювілею й піддав її критиці з огляду на тему історії вітчизняної інституційної академічної філософії.

Поруючи питання датування історії академічного осередку", який і "координував дослідження у галузі філософії, які відбувалися в Україні", він зауважив: "Можна відлік цієї історії вести з 1920 року, коли при історико-філологічному відділі АН України було створено Комісію з вивчення громадських течій в Україні, де вели також і філософські дослідження. Можна – з 1922 чи 1925 року, коли при соціально-економічному відділі Академії наук почав працювати семінар з вивчення суспільного життя (1922), через три роки перейменованій на семінар із соціальної філософії (1925). Такою датою можна вважати й 1926 р., коли при Академії наук було

створено Київську науково-дослідну кафедру марксизму-ленінізму. Щоправда, академічним осередком, що здійснювали дослідження у галузі філософії, протистояли більш могутні позаакадемічні центри, які об'єднувалися у Всеукраїнську асоціацію марксистсько-ленінських науково-дослідних інститутів (ВУАМЛІН). Серед них був і Інститут філософії" [10, с. 24–25]. Згадуючи про входження зазначених інститутів до складу відділення суспільних наук ВУАН у Києві, на яке в 1937 р. було перетворено на ВУАМЛІН, В. Горський описав, як це не менш показово зробив у своєму інтерв'ю ще один свідок оповідей М. Юшманова про ці події Є. Головаха, парадоксальну ситуацію зі згаданим інститутом: хоча "жодних офіційних ухвал про його закриття не було", він таки "сам" "припинив своє існування" внаслідок ув'язнення НКВС його "останнього співпрацівника".

Стверджуючи, що "інституційне філософування" у системі АН УРСР з середини 30-х років ХХ ст. "загалом припинилося" і що "трагічний підсумок" передісторії вітчизняної інституційної академічної філософії в 1937 р. був, з його погляду, цілком логічним з огляду на насаджуване ВКП(б) офіційне розуміння сутності і значення філософії, В. Горський підкреслив, що потреба в розвитку останнього для обґрунтування офіційної ідеології СРСР стала, у свою чергу, підставою для відкриття у 1946 р. Інституту філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР. Указуючи на чергову парадоксальність ситуації, коли філософії в УРСР було наказано жити в умовах, які виключали можливість нормального філософського мислення, але в яких, проте, "українська академічна філософія" все-таки "вижила", він визнав визначеність "неоднозначністю ситуації", у якій опинилася філософія в УРСР кінця 20-х – 30-х років ХХ ст., "умов її існування" принаймні протягом двох наступних десятиліть, коли вже було відкрито цей інститут. Оцінюючи, як і С. Кримський, покоління своїх викладачів у виші та перших керівників в інституті як "стару гвардію", зокрема зараховуючи до них "тямуцього спеціаліста", але "дивакуватого такого, не від світу цього і все не в лад" М. Юшманова, і М. Шлепакова як учених, хто "якось скуштував плодів домарксистської філософії і дорадянського способу життя", та критичніше оцінених нею Ф. Єневича та Д. Острянина, колега і перевеснича В. Горського А. Горак, що цікаво, доволі діалектично визнала своє покоління філософів-шістдесятників за "продовження, навіть у формі заперечення", генерації цих її "попередників".

Проводячи паралель між "звертанням до діяльного начала в людині в шістдесяті роки" творців Київської філософської школи, зокрема В. Іванова й ін., та передуючим йому таким звертанням "під час національного відродження" 20-х років ХХ ст. В. Юринця, зокрема узаляжнюючи їхні спроби "зорієнтуватись на людиноцентровану онтологію", в тому числі від високої оцінки В. Юринцем "романтичного вітаїзму" і концепції "фаустівської людини" М. Хвильового, В. Табачковський, у власну чергу, генетично пов'язав у нарисах [24] перше та друге, або "розстріляне" і "не розстріляне", філософські відродження 20-х та 60-х років ХХ ст. в УРСР.

На наш погляд, наявні в спогадах творців Київської філософської школи спроби їх узаляжнення як важливих чинників ідейно-світоглядного визначення вітчизняного культуро-, націо- і державотворення в ХХ ст. мають слухність. Думка О. Роджеро, що філософам-шістдесятникам СРСР дозволяли жити й існувати у філософії ув'язнення, і надія на подолання "традиції догми та косності", на звільнення від вульгаризації настанов учення К. Маркса і здійснення "певної "конвергенції" ідей автентичного марксизму з проблематикою після-

марксової західної філософської думки, визначає, на наш погляд, продовження ними європейського вектора у філософії УРСР 20-х – 30-х років ХХ ст., передусім досліджених нами [2] культурфілософських пошуків вихованців Віденського університету, чільних апологетів А. Деборіна в УРСР – антимеханістів-"діалектиків" В. Юринця та П. Демчука.

Безумовне успадкування їхнього антитоталітаристського – хоч підцензурного, але ж виразно неомарксистського дискурсу творцями Київської філософської школи, зокрема ґрунтовна спроба юринцезнавця УРСР І. Іваньо осмислити й розвинути у працях 60-х – 80-х років ХХ ст. антисталінську культурфілософську концепцію В. Юринця про "тип соціалістичної культури", надалі потребують докладного фахового вивчення. Його вимушена в ті роки підцензурність не дала дослідникам згаданої школи вийти у своїх студіях на цю тему поза межі фрагментарних висвітлень її окремих – дозволених для розгляду – аспектів, тоді як у незалежній Україні проблема еволюції філософських засад українського націонал-комунізму епохи "Розстріляного Відродження" у науковому пошуку філософів-шістдесятників УРСР здобулась на окремі спроби її оцінки саме в дослідженій у цій статті мемуаристиці творців згаданої школи. Їхня дієва спроба "розхитування жорсткої схеми ленінсько-сталінського образу марксистської філософії" в УРСР з позиції "автентичного марксизму", чи "марксистського фундаменталізму", засвідчена в спогадах В. Горського, яку надихали, зокрема, й євромарксистські ідеї В. Юринця і П. Демчука, знайшла яскраве вираження у студіях учених з двох найнонконформніших дисидентських відділів Інституту філософії АН УРСР – історії філософії України та логіки і методології науки, В. Горського, І. Іваньо, В. Табачковського, М. Роженка, С. Кримського та ін.

Висновок. Виходячи з підсумків виконаного нами в монографії [2] та в низці циклів статей комплексного аналізу "філософського фронту" УРСР епохи "Розстріляного Відродження", переважно культурфілософських ідей та вчень його чільних діячів В. Юринця, П. Демчука й групи їхніх колег-філософів, на основі масиву досліджень їхньої наукової спадщини у 60-х – 90-х роках ХХ ст. творцями Київської філософської школи, ми вдалились у цій статті до розгляду їхніх інтерв'ю, що вперше розкривають непідцензурним чином історію цих студій, як до альтернативних джерел історико-філософського пошуку. Виконані в межах перших вітчизняних проєктів усної історії філософів Т. Чайки, І. Голубович та Студентського товариства усної історії філософії вже в незалежній Україні, ці автобіографічно відтворення-спогади поділені на три умовні регіонально-міські кола: центральноукраїнське, західноукраїнське та південноукраїнське, – з їх центрами, відповідно, у Києві, Львові й Одесі, і спільно розкривають погляд своїх авторів на специфіку розвитку вітчизняних філософських освіти і науки в УРСР другої половини ХХ ст. Інтерв'ю діячів Київської філософської школи В. Горського, Є. Головахи і С. Кримського, як і спогади їхніх колег В. Шинкарука, А. Горак та В. Табачковського, представляють перше із цих кіл, уміщуючи цікаві маловідомі свідчення про обставини вивчення ними та їхніми співробітниками з цього інституту, здебільшого відділу історії філософії України, наукової спадщини знищених сталінським режимом філософів УРСР.

Усні спогади та мемуаристика цих науковців – представників покоління філософів-шістдесятників УРСР, які спільно вдалились до спроби верифікування "канонізованого образу марксизму" в другій половині ХХ ст., за хрущовської відлиги" і неосталінського "застою", сут-

тево коригують офіційне бачення радянською й, багато в чому, пострадянською історико-філософською думкою місця й ролі "філософського фронту" УРСР у процесі інституціоналізуваннн вітчизняної національної філософської традиції. Його основний – радянський – трагічний і суперечливий період, представлений частково дослідженою ними спадщиною репресованих сталінізмом філософів УРСР, професорів філософії В. Юринця, П. Демчука і їхніх колег, як і діяльністю філософських установ УРСР – прямих попередників Інституту філософії ім. Г. Сковороди АН УРСР і самої Київської філософської школи, був, на наш погляд, першим етапом розвинутої згодом цією школою в пост-сталінському УРСР відповідної інституціоналізації. За спогадами В. Горського, Є. Головахи, А. Горак та їхніх колег, значну, хоча й доволі контраверсійну роль у їх фаховому становленні відіграла "стара гвардія", а саме реабілітовані філософи УРСР, зокрема М. Юшманов як один із чільних дослідників зазначеного першого етапу. Осмислення його життєвого досвіду, як і досвіду покоління власних батьків та дитинства в сталінському СРСР, цими вченими у контексті переоцінки місця й ролі згаданого інституту в науковій реабілітації вітчизняної філософської думки 20-х – 30-х років ХХ ст. за свідчило потребу вивчення варіативного позиціонування ними як її організаційно-ідейного спадкоємця і наступника саме Київської філософської школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вдовиченко Г. В. Історія Київської філософської школи в усних спогадах її творців: студії з історії філософії та культури Київської Русі / Г. В. Вдовиченко // Гуманітарно-релігійнознавчий вісник "Софія". – № 1 (17). – 2021. – С. 25–32.
2. Вдовиченко Г. В. Культурфілософська спадщина філософів УРСР епохи "Розстріляного Визволення": монографія / Г. В. Вдовиченко. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2015. – 511 с.
3. Вдовиченко Г. В. Культурфілософська спадщина філософів УРСР 20-х – 30-х рр. ХХ ст. у оцінках дослідників / Г. В. Вдовиченко // Політологічний вісник : зб. наук. праць. – К.: ВАДЕКС, 2013. – Вип. 71. – С. 32–43.
4. Вдовиченко Г. В. Сучасна культурологія перед викликом глобальних проблем (Розділ 6) / Г. В. Вдовиченко // Культурологія : підруч. для студ. вищ. навч. закл. / Г. В. Вдовиченко та ін. ; за ред. А. Є. Конверського. – Харків : Фоліо, 2013. – С. 777–863.
5. Вілен Горський: дотики, смисли, споглядання: зб. наук. праць / за ред. М. Л. Ткачук ; уперд. М. Л. Ткачук, Л. Д. Архипова. – К.: Аграр Медіа Груп, 2011. – 387 с.
6. Головаха Є. Суб'єктивний погляд на українську філософію (Розмова із Ксенією Зборовською, Аміною Кхелуфі та Всеволодом Хомою) / Євген Головаха // *Sententiae*. – 2017. – № 1 (XXXVI). – С. 173–214.
7. Голубович І. Усна історія філософії та усна історія філософів у соціокультурному та інтелектуальному контекстах / Інна Голубович // *Філософська думка*. – 2019. – № 6. – С. 105–114.
8. Горак А. Сорок сороков / Анна Горак. – К.: СтилоС, 2009. – 365 с.
9. Горський В. Я прожив счастливую жизнь (Цикл інтерв'ю Т. А. Чайки) / В. С. Горський, Т. А. Чайка. – К.: Изд. дом Дмитрия Бурого, 2014. – 176 с.
10. Горський В. Дещо про історію з історією філософії (суб'єктивні міркування з приводу ювілею) / Вілен Горський // *Філософська думка*. – 1998. – № 4–6. – С. 23–41.
11. Йосипенко С. "Більше ніж інтерв'ю". Огляд тематичного блоку "Усна історія філософії" часопису "Філософська думка" / Сергій Йосипенко // *Sententiae*. – 2019. – № 2 (XXXVIII). – С. 86–97.
12. Йосипенко С. Відділ історії філософії України: від філософів Давньої України до сьогодення / Сергій Йосипенко // *Філософська думка*. – 2016. – № 6. – С. 34–37.
13. Йосипенко С. Історія філософії України як галузь наукового дослідження і академічна дисципліна в 1950–2000 роках / Сергій Йосипенко, Олена Вдовина, Микола Симчич // *Sententiae*. – 2011. – № 2 (XXV). – С. 108–119.
14. Йосипенко С. Усна історія філософії: письмовий формат. Круглий стіл "Філософської думки" / Сергій Йосипенко, Ксенія Зборовська // *Філософська думка*. – 2019. – № 4. – С. 6–52.
15. Кашуба М. "Філософія – це квітка, яка розцвітає на тлі епохи" (Розмова з Павлом Бартусяком, Володимиром Олінкевичем і Олесею Смолінською) / Марія Кашуба // *Sententiae*. – 2017. – № 2 (XXXVI). – С. 154–170.
16. Конверський А. Філософська думка у Київському університеті / А. Є. Конверський, І. В. Бічко, І. В. Огородник. – К.: Центр навчальної літератури, 2005. – 336 с.

17. *Крымский С. Б.* Сергей Крымский: Наш разговор длиною в жизнь (Цикл інтерв'ю Т. А. Чайки) / С. Б. Крымский, Т. А. Чайка. – К.: Изд. дом Дмитрия Бурого, 2012. – 436 с.
18. *Кхелуфі А.* Науковий семінар студентського товариства усної історії філософії / Аміна Кхелуфі // *Sententiae*. – 2019. – № 2 (XXXVIII). – С. 215–218.
19. *Роджеро А.* Из истории советской философии 60–70-х годов : у 2 ч. / А. Роджеро // Докса. – 2017. – Вип. 2. – С. 202–222. – Часть 2.
20. *Роженко М.* Трагедія академіка Володимира Юринця (Штрихи до історії української філософії радянської доби) / Микола Роженко. – К.: Український Центр духовної культури, 1996. – 192 с.
21. *Секундант С.* Історія філософії як покликання : у 2 ч. Частина 1. "У шкільні роки я вважав, що сенс життя – написати добру гумористичну книжку" (Розмова із І. Ореховим, К. Устименко і М. Шевчук) / Сергій Секундант // *Sententiae*. – 2019. – № 2 (XXXVIII). – С. 165–200.
22. *Сімороз О.* Необхідність рефлексії в усній історії філософії / Ольга Сімороз // *Філософська думка*. – 2019. – № 4. – С. 53–66.
23. *Стратій Я.* Українська філософія на злам епох (Розмова зі Ксенією Зборовською, Геннадієм Зінченком і Софією Дмитренко) / Ярослав Стратій // *Sententiae*. – 2018. – № 1 (XXXVII). – С. 183–217.
24. *Табачковський В.* У пошуках невтраченого часу (Нариси про творчу спадщину українських філософів-шестдесятників) / Віталій Табачковський. – К.: ПАРАПАН, 2002. – 300 с.
25. *Чайка Т.* Доторк. Презентація проекту "Усні історії філософів" / Тетяна Чайка // *Філософська думка*. – 2009. – № 3. – С. 140–145.
26. *Чайка Т.* Побачення з Петром Іолоном / Тетяна Чайка // *Філософська думка*. – 2019. – № 2. – С. 97–112.
27. *Шеремета О.* Радянські дослідження філософської думки України: ідеологічний та адміністративний контекст дослідницьких стратегій / Оксана Шеремета // *Філософська думка*. – 2013. – № 1. – С. 90–102.
28. *Шинкарук В.* "Хрущовська відлига" і нові тенденції в дослідженнях Інституту філософії АН України в 1960-х роках / Володимир Шинкарук // *Філософська думка*. – 1998. – № 4–6. – С. 5–22.
29. *Юшманов М.* Історія філософських установ на Україні в період 1920 – 1966 рр. / М. З. Юшманов // Розвиток філософії в Українській РСР / ред. кол.: В. Ю. Євдокименко, В. О. Василенко, П. І. Гаврилюк та ін. – К.: Наукова думка, 1968. – С. 487–524.
30. *Vdovychenko H.* Personal Dimensions of the Kyiv Philosophical School and its Images through the Voices of Memory [Electronic resource] / H. Vdovychenko // *Future Human Image*. – 2020. – Vol. 14. – P. 90–101. – Mode of access : <https://doi.org/10.29202/fhi/14/11>
31. *Vdovychenko H.* Socio-Political Image of the Kyiv Philosophical School: from Internal Resistance to Open Attitude [Electronic resource] / H. Vdovychenko // *Ukrainian Policymaker*. – 2020. – Vol. 7. – P. 83–96. – Mode of access : <https://doi.org/10.29202/up/7/10>

REFERENCES

1. Vdovychenko, H. V. (2021). Istorija Kyjivskoj filofoskoji shkoly v usnyh spogadach jiji tvortsviv: studij z istoriji filofosiji ta kyltury Kyjivskoj Rysi [History of the Kyiv Philosophical School in the Oral Recollections of Its Creators: Studies in the History of Philosophy and Culture of Kyivan Rus]. *Sophia*, issue 1(17), 25–32.
2. Vdovychenko, H. V. (2015). *Kulturfilosofska spadshyna filofosiv USSR epochy "Rozstrylanogo Vidrodzhennya": monografija* [The philosophy of culture heritage of the Shouted Renaissance's philosophers of the Ukrainian SSR: monograph]. Kyiv, Kyivskiy universitet.
3. Vdovychenko, H. V. (2013). Kulturfilosofska spadshyna filofosiv USSR 20-h – 30-h rr. XX st. v ozinkach doslidnykiv [Cultural and philosophical heritage of the philosophers of the Ukrainian SSR in the 1920s – 1930s in the assessments of researchers]. *Politolichnyi visnyk: Zbirnyk naukovych prats*, issue 71, 32–43.
4. Vdovychenko, H. V. (2013). Rozdil 6. Sychasna kulturologya pered vyklykom globalnyh problem. *Kulturologya: pidruchnyk dlya studentiv vyshchych navchalnyh zakladiv* [Chapter 6. Modern culturology before the challenge of global problems. *Culturology: Textbook for higher education*], Kharkiv, Folio.
5. Vilen Gorskyi: dotyky, smysly, spoglyadyannya: zbirnyk naukovych prats (2011). [Vilen Horskyi: touches, meanings, contemplations: collection of scientific works]. Kyiv, Agrar Media Group.
6. Golovakha, Ye. (2017). Sub'ektivnyi poglyad na ukrainsky filofosiju (Rozmova z Ksenijeju Zborovskoj, Aminoj Khelufi ta Vsevolodom Khomaju) [Subjective view of Ukrainian philosophy (Conversation with Xenija Zborovska, Amina Khelufi and Vsevolod Khoma)]. *Sententiae*, 1 (XXXVI), 173–214.
7. Golybovyh, I. (2019). Uсна istorija filofosii ta usna istorija filofosiv y sociokulturnomy ta intelektualnomy kontekstach [Oral history of philosophy and oral history of philosophers in socio-cultural and intellectual contexts]. *Filosofska Dumka*, 6, 105–114.
8. Horak, H. (2009). *Sorok sorokov* [Forty forties]. Kyiv, Stylos.
9. Horskyi, V. (2014). *Jya prozhyi shchasllyvju zhizn (Tsykl intervju Tajanyi Chayki)* [I lived a happy life (T. A. Chayka Interview Cycle)]. Kyiv, Izdatelskyj dom Dmytrija Byrago.
10. Horskyi, V. (1998). Descho pro istoriju z istorijeju filofosii (syb'ektivnyi miryvannya z pryvody juvileju) [Something about history with the history of philosophy (subjective considerations about the anniversary)], *Filosofska Dumka*, 4–6, 23–41.
11. Yosypenko, S. (2019). "Bilshе nizh intervju". Oglyad tematychnogo bloky "Uсна istorija filofosiji" chasopysy "Filosofska dymka" ["More than an

interview". The review of a special issue The Oral History of Philosophy in Filososfska Dumka journal]. *Sententiae*, 2 (XXXVIII), 86–97.

12. Yosypenko, S. (2016). Vidil istoriji filozofiji Ukrainy: vid filozofiv davnyoji Ukrainy do sygodennya [Department of History of Philosophy of Ukraine: from ancient Ukraine to modern philosophers]. *Filosofska Dumka*, 6, 34–37.

13. Yosypenko, S., Vdovyna, O., Symchych, M. (2011). Istoriya filozofii Ukrainy jak galyz naykovogo doslydzhennya i akademichna dystyplina v 1950–2000 rokach [History of Ukrainian philosophy as a sphere of research and academic discipline in 1950–2000]. *Sententiae*, 2 (XXV), 108–119.

14. Yosypenko, S., Zborovska, X. (2019). Usna istoriya filozofiji: pismovyi format [Oral history of philosophy: written format]. *Filosofska Dumka*, 4, 6–52.

15. Kashuba, M. (2017). "Filozofija – tse kvitka, jaka rozcvitaje na tli epochy" (Rozмова z Pavlom Bartysyakom, Volodymyrom Olynkevychem i Oleseju Smolinskoju) ["Philosophy is a flower blooming against a background of an epoch" (Conversation with Pavlo Bartusiak, Volodymyr Olinkevych and Olesia Smolinska)]. *Sententiae*, 2 (XXXVI), 154–170.

16. Konverskyi, A., Bychko, I., Ohorodnyk, I. (2005). *Filosofska dumka v Kijevskomu universyteti* [Philosophical Thought at Kiev University: History and Modernity]. Kyiv, Tsentr navchalnoji literatury.

17. Krymskyi, S. (2012). *Serhey Krymskyi: Nash razgovor dlinou v zhyzn (Tsykl intervju Tatjany Chayki)* [Our conversation as long as life itself (T. A. Chayka Interview Cycle)]. Kyiv, Izdatel'skyj dom Dmytrija Byrago.

18. Khelufi, A. (2019). Naukovyj seminar studentskogo tovarystva usnoj istoriji filozofiji (Scientific Seminar of the Student Society of Oral History of Philosophy). *Sententiae*, 2 (XXXVIII), 215–218.

19. Rogero, A. (2017). Iz istoriji sovet'skoi filozofii 60–70-h godov (chast 2) [From the History of Soviet Philosophy of the 1960s and 1970s (Part 2)]. *Doksa*, 2, 202–222.

20. Rozhenko, M. (1996). *Tragedija academica Volodymyra Yurintska (Shtrychy do istoriji ukrajinskoi filozofii radyanskoji doby)* [The tragedy of Academician Volodymyr Yurynets (Touches to the history of Ukrainian philosophy of the Soviet era)]. Kyiv, Ykrajinski Tsentr dychovojni kulytry.

21. Secundant, S. (2019). Istoriya filozofii jak poklykannya. Chastyna I. "U shkilni roky ja vvarezhav, sho sens zhyt'tya – napsaty dobry gumorystychny knyzhky" (Rozмова iz I. Orechovym, K. Ustymenko i M. Shevchyk) [History of philosophy as a Vocation. Part I. (Conversation with I. Orekhov, K. Ustymenko and M. Shevchuk)]. *Sententiae*, 2 (XXXVIII), 165–200.

22. Symoroz, O. (2019). Neobhydnyh refleksiji v usnij istorii filozofii [The need for reflection in the oral history of philosophy]. *Filosofska Dumka*, 4, 53–66.

23. Stratii, Y. (2018). Ukrajinska filozofija na zlami epoch (Rozмова z Ksenijeju Zborovskuju, Gennadijem Zinchenkom i Sofijeju Dmytrenko) [Ukrainian Philosophy on the Fracture of Epoch (Conversation with Ksenia Zborovska, Gennady Zinchenko and Sophia Dmitrenko)]. *Sententiae*, 1 (XXXVII), 183–217.

24. Tabachkovskiy, V. (2002). *V poshykach nevrachenogo chasy (Narysy pro tvorchy spadshchyny ukrajinskych filozofiv-shistdysyatsykyv)* [In Search of Non-Wasted Time. Essays on the Creative Heritage of the Ukrainian Philosophers of the Sixties]. Kyiv, Vydavnytstvo PARAPAN.

25. Chayka, T. (2009). Dotork. Prezentatsiya proekty "Usni istoriji filozofiv" [The Touching. The Presentation of the Project "The Philosophers' Oral Histories"]. *Filosofska Dumka*, 3, 140–145.

26. Chayka, T. (2019). Pobachennya z Petrom Yolonom [Date with Petro Yolon]. *Filosofska Dumka*, 2, 97–112.

27. Sheremeta, O. (2013). Radyanskyi doslidjennya filozofskoyi dymky Ukrainy: ideologichni ta administrativnyi kontekst doclidnytskych strategij [Soviet investigations of the philosophic thought of Ukraine: ideological and administrative context of research strategies]. *Filosofska Dumka*, 1, 90–102.

28. Shynkaruk, V. (1998). "Khrushchovskya vidlyga" i novi tendentsii v doslidjennyah Instytutu Filozofii Akademiji nauk Ukrainy v 1960-h rokach ["Khrushchev Thaw" and New Trends in Research of the Institute of Philosophy of the Academy of Sciences of Ukraine in the 1960s.]. *Filosofska Dumka*, 4–6, 5–22.

29. Yushmanov, M. (1968) Istoriya filozofskych ustanov na Ukrainy v period 1920–1966 rr. *Rozvytok filozofii v Ukrajinskij RSR* [History of philosophical institutions in Ukraine in the period 1920 – 1966. *Development of Philosophy in Ukrainian SSR*]. Kyiv, Naukova Dumka.

30. Vdovychenko, H. (2020). Personal Dimensions of the Kyiv Philosophical School and its Images through the Voices of Memory. *Future Human Image*, Volume 14, 90–101. Retrieved from <https://doi.org/10.29202/fhi/14/11>

31. Vdovychenko, H. (2020). Socio-Political Image of the Kyiv Philosophical School: from Internal Resistance to Open Attitude. *Ukrainian Policymaker*, Volume 7, 83–96. Retrieved from <https://doi.org/10.29202/up/7/10>

Надійшла до редколегії 11.08.21

H. V. Vdovychenko, Doctor of Philosophical Science, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

HISTORY OF THE KYIV PHILOSOPHICAL SCHOOL IN THE ORAL RECOLLECTIONS OF ITS CREATORS (THE ERA OF THE EXECUTED RENAISSANCE)

The article deals with the revival by the Kyiv philosophical school of the second half of the 20th century of the first academic research on the history of Ukrainian philosophy, interrupted in the 1930s. These studies were a component of the innovative project of P. Kopnin and V. Shynkaruk as the directors of the H. Skovoroda Institute of Philosophy and were carried out in the contradictory conditions of the Khrushchev "thaw" and stagnation by the illustrious generation of the philosophers-Sixtiers of the Ukrainian SSR. Their memories were mainly realized in T. Chaika's project "The Philosophers' Oral Histories" in the form of autobiographical reconstructions of S. Krymskyi, P. Yolon, V. Horskyi and M. Popovych and also in the corresponding reconstructions of their colleagues Y. Golovakha, M. Kashuba and Y. Stratii, carried out by the Student Society of Oral History of Philosophy of Taras Shevchenko National University of Kyiv. The study, mainly, of these memories testifies to the general attention of these scholars to Ukrainian studies as one of the main vectors of the research work of the mentioned institute in the second half of the 20th century. Analysis of their contribution to the study of the history of Ukrainian philosophy on the basis of the alternative data received from them in this projects already in independent Ukraine significantly changes the traditional vision of started by the Kyiv philosophical school in the 1950s censored study of the "philosophical front" of the Ukrainian SSR during the Executed Renaissance. These interviews with S. Krymskyi, E. Golovakha, V. Horskyi, as well as the interviews and memoirs of their colleagues, revealed a little-known problematic interpretation by the creators of the Kyiv philosophical school of their place and role in the history of Ukrainian philosophy as the leading heirs of started in the 1920s institutionalization of the domestic national philosophical tradition.

Key words: the history of Ukrainian philosophy, Kyiv philosophical school, H. S. Skovoroda Institute of Philosophy of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, "The Philosophers' Oral Histories", D. Ostryanin, P. Kopnin, S. Krymskyi, Y. Golovakha, V. Horskyi.

Г. В. Вдовиченко, д-р филос. наук, доц., ст. науч. сотр.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина
ORCID: 0000-0002-8532-7672

ИСТОРИЯ КИЕВСКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ШКОЛЫ В УСТНЫХ ВОСПОМИНАНИЯХ ЕЁ ТВОРЦОВ (ЭПОХА "РАССТРЕЛЯННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ")

Посвящено возрождению Киевской философской школы второй половины XX в. прерванных в 30-х годах XX в. первых академических исследований по истории философии Украины. Элемент инновационного проекта директоров Института философии им. Г. Сковороды АН УССР П. Копнина и В. Шинкарука, они проводились в противоречивых условиях хрущёвской "оттепели" и "застоя" прославленным поколением философов-"шестидесятников" УССР. Изучение воспоминаний С. Крымского, П. Илона, В. Горского и М. Поповича, главным образом записанных в проекте Т. Чайки "Устные истории философов", а также соответствующих реконструкций Е. Головахи, М. Кашубы и Я. Стратий, проведенных на базе Студенческого общества устной истории философии Киевского национального университета им. Тараса Шевченко, засвидетельствовало общее внимание этих учёных к украиноведческим исследованиям как одному из главных векторов научно-исследовательской работы этого института во второй половине XX в. Исследования их вклада в изучение истории философии Украины на основе полученных от них в рамках этих проектов уже в независимой Украине альтернативных данных существенно корректирует традиционное видение начатого Киевской философской школой в 50-х годах XX ст. подцензурного изучения становления уничтоженного сталинизмом "философского фронта" УССР эпохи "Расстрелянного Возрождения". Эти интервью С. Крымского, Е. Головахи, В. Горского, как и интервью и воспоминания их коллег, вместе выявили малоизвестное проблемное осмысление творцами Киевской философской школы их места и роли в истории украинской философии как ведущих наследников начатого в 20-х годах XX в. процесса институционализации украинской национальной философской традиции.

Ключевые слова: история философии Украины, Киевская философская школа, Институт философии им. Г. Сковороды АН УССР, "Устные истории философов", Д. Острианин, П. Копнин, С. Крымский, Е. Головаха, В. Горский.

УДК 130.2:7.01:316(7.03.0)

В. С. Гриценко, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
valentynagrytsenko@knu.ua

ЕСТЕТИЧНЕ В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ

Присвячено питанню, що належить до фундаментальних проблем філософії людини, а водночас – і філософії культури як продукту її духовного поступу. Представлені в сучасній науці окремо розвинутими теоретичними дискурсами, у реальності естетичне і культурне перебувають у постійній взаємозалежності, пов'язані з розвитком їхньої спільнородової основи – людського сутнісного ядра. Концепт естетичного, зобов'язаний своєю появою діяльнісному підходу до аналізу людської сутності, розумінню естетичного і моральнісного як фундаментальних діяльностей – основи та умов людинотворення, потерпає сьогодні від невиправданої редукції. Сформована в лоні філософсько-антропних універсалій, культурологія, яка мала б стати методологічно розлогою аналітичною платформою, в реальності виявила схильність до фактології, рушивши від смислів до миготіння смислів. Це вплинуло на оптику бачення естетичного: проєкцією його розгляду стали актуальні художні практики, взяті з позицій художньо-інструментального формотворення, абстрагованого від визначального людиномотивованого значення. Залишене поза кадром, воно прирікає аналіз сучасних художніх реалій на поверхову декларативність, на просту констатацію їхньої соціокультурної даності та відмінностей від раніше відомого. Випадаючи з поля зору, саме життя естетичного – умова й мірило розвитку людської сутності – робить такі дослідження нездатними до справжньої експертності, передусім до визначення справжньої культурної значущості художньо-естетичного явища та перспектив його подальшого існування. Нагальність визнання цієї проблеми та її обов'язкового наступного розв'язання стоїть у низці невідкладних завдань культурології на шляху її остаточного утвердження як смислового центру гуманітаристики.

Ключові слова: естетичне, соціокультурні практики, історична суттєвість періоду, людиномірність, людиномотивоване значення, екзистенціальний досвід, духовні ніші, Contemporary Art, мікротипії, художній акціонізм.

Постановка проблеми. Соціокультурний простір є простором людського життя. Він багатовимірний і динамічний. Усі його елементи пов'язані між собою не лише зовнішніми, але насамперед внутрішніми сполучниками, чії вібрації викликані природою людини, що постійно "турбує" світ силами своїх сутнісних потреб. Кожна зі складових цієї множинності, виконуючи свої специфічні функції, працює на їх реалізацію, залежна у своєму КПД від конкретики буття. У цьому багатоголосому й багатолікому просторі свою постійну нішу мають художні практики в усіх їх можливих іпостасях – від класичного, базового, рівня мистецтва до його пошуково-польових зусиль у прагненні відповідати суттєвості певного історичного періоду. Це вказує на фундаментальне значення естетичного у формуванні та триманні світу людини, засвідчуючи водночас діалектику його розвитку від загальних процесів естетичного сприйняття навколишнього до естетичної визначеності художнього продукту.

Правильне розуміння цього зв'язку робить знання про естетичне і власне художнє взаємозалежними й взаємокорисними, що слід враховувати в їхній аналітиці, отримуючи таким чином інше, відмінне від панівного, сутнісно орієнтоване їх бачення. Це вказує на потребу в розвитку відповідного дискурсу та перегляді експертних репозицій у культурології, якій відчутно бракує системно-аналітичних досліджень культурних явищ як фігурантів загального процесу людинотворення. Культурологія залишила це полідисциплінарному простору гуманітаристики, так і не ставши експертом-інтегратором, чого можна було б чекати з огляду на фундаментальні засновки її філософської легітимізації. Вона не встояла перед показним блиском візуальності, підпавши під вплив помітного жесту з його претензією на непересічність та неординарність. Вона зайняла позицію хроніста, що фіксує сучасне художнє бурління, почергово зацікавлюючись художніми новаціями у ритмі "це тільки побачили, а інше вже на підході". Зауважимо при цьому, що фундаментальний аналіз культурно-художніх систем минулого, таких, зокрема, як грецька і римська античність, християнська Візантія, західноєвропейський Ренесанс тощо, також не є її заслугою, а завдячує зусиллям людиноцентрованого мистецтвознавства. Та сама фактологічність, до якої тяжіє сучасна культурологія, тут прямує до людинотворчих джерел, зчитуючи їхні

знаки в художніх феноменах. У цьому разі все стає на свої місця: людина, схоплена в конкретному історичному фокусі своєю постійного саморозвитку, її сутнісна потреба в гармонізації відносин зі світом та продукт її реалізації у художній формі – точці максимальної концентрації естетичного в діалектиці його розвитку.

Сьогодні ж, розглядаючи художні практики в низці соціокультурних подій, наділяючи їх соціальними характеристиками та соціумними акцентами, культурологія ігнорує цей план бачення, отримуючи відповідний результат: жодного уявлення про те, з чим у цьому разі вона має справу з погляду загального руху людського розвитку. Звідси й неможливість зваженого прогнозу щодо їхньої подальшої культурної долі, не кажучи вже про умовність їх експертизи "на вході", підлаштованої під принцип ризомності – основи постмодерного мистецтва. Відповідно, як несуттєве знімається питання щодо сутнісно мотивованого кореня художніх новацій, його заміною процедура влаштування кожного нового артефакту на строкатій карті актуального мистецтва з наступним формуванням його окремого тематично-змістового кластера. Урешті, із суми таких кластерів і складається уявлення про сучасну естетосферу, сповнене сильним присмаком її нестримного динамізму та плінності, а таким чином – і відчуття неабиякої цінності її студій, яким вдалося, так би мовити, "зупинити мить". Не дивно, що пальму першості тримають тут маніфести та анонсовані кредо самих креаторів. Рефлексія на них, власне, і формує точкові дискурси, доповнені враженнями від арт-новацій, дискурси, що будь-якої миті можуть згорнутися разом із втратою попиту на арт-феномени, швидко зникнути з авансцени соціокультурної пам'яті. Однак у плетиві культури вони назавжди залишать свої сліди: видимі в окуляр сутнісного розуміння естетичного, вони засвідчують рухи людського духу.

Це стосується всіх соціокультурних практик, що формуються, як відомо, у відповідь на запити людини, створюючи простір її буття. Кожна з них, виконуючи свої специфічні завдання і функції, обов'язково має й естетичну складову, пов'язану з людськими духовними інтенціями. Своєю очевидністю тут вона, звісно, програє художній сфері, де естетичне виступає у концентрованому вигляді – як головна функціональна матерія. Однак це не заважає їй відповідати за людиномірність

будь-якої моделі стосунків, обраної і створеної у контактах з навколишнім світом. Орієнтири естетичного відношення – міра і завершеність (у значенні найвищої стадії самореалізації), відповідаючи, як з'ясовано, базовим принципам розвитку всього живого, виконують місію внутрішнього контролера, чия чутливість залежить від індивідуального рівня набутої духовності.

Таким чином, питання про місце і роль естетичного в сучасних соціокультурних практиках у коректному варіанті своєї постановки має стосуватися всього їх великого простору, а не тільки мистецтва. Однак і теоретична естетика має відповідну лакуну, аналізуючи естетичний досвід переважно як мистецький. Це зумовлено тим, що сфера художнього, резонуючи своїми засадами з базовими естетичними категоріями, якнайкраще уявляє закономірності естетичної діяльності. У цю найжджену колію потрапляє й потреба у швидкому транспарентному висновку щодо особливостей естетосфери сучасного соціокультурного простору. Видається, що за його мінливості художні явища є островами стабільності через прямий зв'язок із процесами духовного розвитку, а отже, придатні для більш точних експертних замірів, ніж естетичне в людських інтенціях, у пошуках самоідентифікації, у формуванні колективних настроїв тощо.

Такий підхід не викликав би критики, якщо все це не було б взаємопов'язаним. Справді, "швидкі експерти" мають справу лише з верхівкою айсберга. Під нею ж вирують вихорі, хвилі й потоки людського самовизначення, викликані нестійкістю обставин буття, їх постійними змінами. Відбувається неперервна мобілізація духовних можливостей, здійснюється внутрішній моніторинг достатності свого відправленого у світ ресурсу, відсікається неефективне, перевіряються духовні запасники. Це не раціональна процедура за визначенням регламентом, а справжнє життя людського осердя, сповнене пристрастей і вагань, сумнівів і боротьби, народжених незагойним розривом між сутністю людини і її існуванням. У цьому сенсі й індивідуальність до мистецтва загалом, й особлива чутливість до окремих його форм, і прихильність до епатажності в ньому виступають індикаторами цих станів і мають бути враховані в дослідженні його практик. Нам багато чого розповіла б зведена карта сучасних художніх уподобань, розглянута під цим кутом зору. Зв'язок розуміння законів людського саморозвитку й місця в них естетичного з моніторинговим аналізом його конкретної реалізації у сучасному мистецтві зробив би її експертність безсумнівною. Це говорить про необхідність укріплення культурологією власного методологічного корпусу, адже з часів своєї появи серед філософських наук і навчальних дисциплін вона його так і не створила, зайнявши дочірню позицію щодо своїх загальнофілософських легітимаций. Рух у цьому напрямку забезпечить можливість повноцінної культурологічної експертизи естетичних явищ як експонентів стану людського саморозвитку.

Аналіз досліджень і публікацій. Розгляд естетичного в контексті соціокультурних практик в їхньому сучасному вигляді вказує на комплексність заявленої проблеми, а отже – на необхідність урахування самодостатності всіх її складових: естетичного як специфічно людського ставлення до світу, соціокультурного досвіду людської реалізації, дійсності в її теперішньому стані. Посильним це завдання робить сполучна ланка – людина, яка буде свої особливі відносини з тим, що її оточує, живе і здійснюється у власноруч створеному світі, споживає час як простір своїх можливостей.

Розуміння естетичного, прийняте вітчизняною наукою й чинне до сьогодні, зобов'язане своєю появою розробці й застосуванню принципу діяльнісного підходу

в аналізі людини. Дискусії щодо нього, активно розгорнувшись у радянській філософії в останню третину минулого століття, швидко загострили питання про діяльну природу естетичного, яке разом із моральнісним не переставало сприйматися як оплот людської духовності. Це загальне уявлення, сформоване з часів античності, отримало можливість конкретизації після завершення баталій між "природниками" і "суспільниками", змушеними визнати суб'єкт-об'єктний характер естетичного, та його подальшої розробки як специфічного людського ставлення до світу. Кожне зусилля на цьому шляху є значущим, адже основу кожної з позицій становили щирі інтереси та прагнення дістатися суті, а отже, предмет дослідження виявляв наявність тих чи інших своїх боків і багаторівневої діалектики. По-справжньому ґрунтовно це було зроблено представниками Київської філософської школи – В. П. Івановим, А. С. Канарським, В. І. Мазепою, О. І. Фортовою, В. І. Шинкаруком, іншими. Їхні дослідження дозволяють нам говорити про фундаментальність естетичного в саморозвитку людини, про його роль у гармонізації відносин людини зі світом, про його почуттєву природу, виражену, зокрема, у високій мірі небайдужості, про художнє як найвищий рівень його діалектичного розвитку. Це відправні позиції у логістиці нашого аналізу.

Важливою його складовою виступає й розуміння сучасності як суттєвості буття сьогоденної людини. У своїх глобальних характеристиках вона легко вкладається у соціополітичні схеми, що в загальних рисах характеризують специфіку сьогодення, впливову, але не завжди визначальну на території одиничного життя. Для кожного вона існує як набір власних обставин, що складаються на відтинку між минулим і майбутнім і не підлягають жорсткій типологізації. Однак розуміння цього не лише не знімає, а й робить доречним урахування позиції філософії культури, яка, на думку Б. Г. Капустіна, убачає у сучасності проблемну зону, сформовану підризом звичної, устояної картини світу з характерними для неї цінностями й регулятивами та втратою дороговказу для людської діяльності. Ця позиція засвідчує неможливість виявити суттєвість сучасності, не поставивши в центр людину, що прямо чи опосередковано підтверджують всі наявні підходи до її аналізу незалежно від завдань і чарини їх формування (В. Беньямін, М. Бубер, Б. Г. Капустін, М. Кастельс, М. К. Мамардашвілі, К. Мангейм, Е. Тоффлер, А. Турен, Ю. Габермас, ін.). Розглядаючи людину як головний суб'єкт сучасного соціально-історичного процесу, дослідники так чи так виходять на питання її духовної ситуації, пов'язуючи саме з нею перспективи людства. Обговорення з різних позицій проблеми людини нового типу сучасності утверджує нас у принциповому для цього дослідження розумінні їх взаємозалежності і взаемовизначеності навіть у ситуації коли вони не йдуть у ногу з часом. За своєї зовнішньої очевидності це насправді потребує роз'яснювальних зусиль. Зокрема, це стосується протистояння, яке виникає у людини зі створеними нею ж силами, що набувають відчуженого характеру, загрожуючи їй власній природі і сутності, чим активізують її внутрішні ресурси самозахисту (Т. М. Шатунова).

Культура є простором власне людського, живиться ним та існує як багатоліка сукупність людських практик.

Це переконливо довів сутнісний аналіз її природи, яскраво здійснений представниками Київської філософської школи, що став фундаментом сучасної української культурології. Починаючи з П. В. Копніна і В. І. Шинкарука, вона, як зазначають дослідники її доробку, принципово стала на шлях "гуманізації" діалектичного матеріалізму", надання йому "людинорічності" (Ю. Мелков), чим суттєво відрізнялась від позиції тих обережних прихильників діяльнісного підходу, що попри нове обґрунтоване знання продовжували залишатись ідеологами від філософії. У сьогоднішньої ж науки важливість зробленого не тільки не викликає сумнівів, а, навпаки, актуалізується як дієва методологічна база сучасної філософсько-антропологічної, а отже, і культурологічної аналітики. Як справедливо зазначає В. Ю. Даренський, введення концепту "світу людини" [8] відкрило можливість розглядати практику як її екзистенціальний досвід, а її буття у культурі – як пошук людської справжності. Цей важливий для нас методологічний ресурс, ґрунтовно розроблений В. П. Івановим [4; 7], дозволяє входити в сутнісні виміри сучасної людини через естетичні коди, обрані нею у практичному освоєнні світу. Вони дають побачити наявну інтенцію її вічного руху до самої себе, до подолання розриву між власною сутністю й існуванням. У практиках актуального мистецтва цю картину суттєво доповнюють творчі маніфести самих акторів та теоретична рефлексія, що супроводжує їхнє життя на сучасному художньому ринку. У цьому дослідженні це джерело є вкрай необхідним для врахування.

Метою статті є аналіз естетичного як константи будь-яких соціокультурних практик, обумовленої природою людини та способами необхідної їй сутнісної самореалізації, що найбільш наочно демонструє мистецтво як максимально концентрована форма творчості.

Виклад основного матеріалу дослідження. На рівні буденної свідомості уявлення про естетичне асоціюється переважно із зовнішніми принадами – приємністю, привабливістю, пригожістю і, звичайно ж, із красою, яка об'єднує все це в нездоланності свого тяжіння. Її вигляд хвилює, не залишає байдужим, обов'язково знаходить внутрішній відгук. Крім того, вона, так би мовити, має здатність лікувати душу, гармонізуючи її стан. Однак поза межами такого односпрямованого погляду на естетичне залишаються інші естетичні переживання, що не менш сильно впливають на людину, здійснюючи її духовну санацію. До того ж збурення внутрішньої енергії, що вони її викликають, має зазвичай більш складний візерунок, що діє багатоімпульсно. Та в будь-якому разі сфера естетичного традиційно сприймається як щось зовнішнє, як таке, що може відкриватися раз-по-раз, вносячи барви в буденне життя. При цьому не ставлять собі питання наявності відповідного потягу, вбачаючи в ньому звичайний інтерес до життєвих благ. Парадоксально, але тут ховається частка правди, невідома прихильникам таких поглядів. Це доказ того, що універсальність сутнісних можливостей людини в умовах повсякдення може не ставати її самовідчуттям, що компенсується інтуїцією сприйняття периферійних сигналів її сутності, якими в цьому випадку виступають естетичні явища.

Відкритість людини до світу естетичного не є випадковою. Виокремлення його у плоть буття у вигляді рукотворних красот і артефактів – процедура штучна і невдячна, адже насправді естетичне до них не зводиться, залишаючись однією з тих вищих людських здатностей, що творять світ людини. Уся сукупність наявних людських практик пронизана цим специфічним ставленням, чіє прагнення до міри і досконалості збігається з *physicis vitae*. Як тут не згадати вердикт П. Тейяра де Шардена про те, що ми – не люди, які часом переживають

духовний досвід, а духовні істоти, які переживають досвід людського буття. Фактично, зустрічаючись з будь-якими опредметненими формами естетичного, споживаючи їх, людина відгукується на цей високий поклик, не усвідомлюючи того, що сама собою вона являє "індивідуально і соціально найбільш синтетичний стан, у якому нам доступна тканина універсуму" [4, с. 56]. Водночас будь-який акт естетичного сприйняття збільшує досвід універсуму, що постійно накопичується і живе в кожному з нас. Таким чином, відтворюється родовий "геном" як складова вселенського порядку. Провідником у цьому процесі виступає переживання, завжди індивідуально-потайне, але водночас здатне вбирати в себе весь світ. Ці імпульси духа, вимогливі й непоборні, роблять нас істотними – не лише в соціумі, а й у потоці вселенського розвитку.

Тут немає жодного перебільшення, що його передусім може углядіти європеець, чий світогляд сформований на пієтеті до раціонально скроєної європейської античної космології, яка шукала у Всесвіті аналоги вимріяного соціального оптимуму. Водночас для представників традиційних культур з не менш давніми, але поіншому орієнтованими філософськими витоками є цілком природним і, підкреслимо, єдино можливим сприйняття естетичних явищ, а відповідно, і потрактування естетичних категорій у координатах Універсуму. Класичний приклад у цьому плані дає Японія, де для кожного з покоління у покоління досвід естетичного переживання виступає досвідом особистої універсалізації за законами загальної світобудови, а таким чином, і суто людським відтворенням. Універсальне тут не "гащить" соціальне, а, навпаки, збільшує в ньому градус відчуття солідарної єдності та відповідальності, не зайвий у сьогоднішньому розбалансованому світі. У цих умовах естетична складова сприймається як обов'язкова для здійснення будь-якої практики – як гарант її людинорічності в найвищому сенсі цього слова.

Однак по той бік традиційних культур превалує інша модель сприйняття естетичних смислів, далека від розуміння такого їх макрорівня. Втрати тут неминучі: і в теоретичному, і в практичному сенсі. Для науки вони менш непоправні, ніж у соціальному бутті, взятому в його онтологічному зрізі, – аналітична думка врешті-решт з'ясує істину, тоді як за таких умов соціальний організм позбавлений можливості здійснювати цілісну духовну референцію, необхідну для його продуктивного розвитку і відтворення як власне людського проекту. Неврахування принципу універсальності як того, що єднає всіх і вся як загальний духовний регулятив, призводить до редукації усієї структури естетичної свідомості, зокрема, до панування в оцінці естетосфери горезвісних "подобається" – "не подобається". Що ж стосується естетичних рушіїв індивідуального духовного розвитку, то в таких умовах відчуття зв'язку із ними переважно обмежується інтуїцією їх присутності, що час від часу надає життю особливого, бурхливого драйву. Можна відчувати це більш чи менш сильно, однак канал цього внутрішнього зв'язку ніколи не заростає, з готовністю відкриваючись назустріч зовнішнім естетичним сигналам.

Лідером серед них, звичайно, виступає мистецтво як своєрідний естетичний концентрат. Стосується це, звісно, й актуальних художніх практик – уже в ньому натуралізованих і тих, що намагаються такими стати. Серед сучасних соціокультурних практик сфера художнього стабільно посідає важливу позицію. Її поліморфність постійно наростає, а поліфункціональність розширює свої межі, чутливо реагуючи на соціальні запити. Сьогодні вона доповнена рекреаційним значенням, викликаним потребою в духовних нішах, де можна не

втрачати себе попри загальну прагматизацію суспільних відносин. Це однаково важливо і для митців, і для їхньої публіки. В умовах відчуження людини від людини, панування користолюбства, байдужості, вихолощених, суто зовнішніх, форм моральної пристойності, втрати загальних і соціальних зв'язків внутрішній пульсар естетичного виявляється чи не єдиним ґрунтом для отримання духовної острійності, а через неї – почуття родової співпричетності, позначеної принципами гуманістичного універсалізму.

Здатність естетичного єднати стає основою для створення мікротопій – альтернативних просторів соціальної взаємодії, що формуються сьогодні у стосунках сучасного митця з реципієнтами його творчості. Завдяки естетичній матерії ця модель соціального конструювання дає обом сторонам відчуття внутрішньої свободи, недоступної у звичайних обставинах життя, такої, що пробуджує притаманну людині креативну енергію. У цьому особливому каналі спілкування кожний знаходить свої почуттєві реєстри, що починають жадібно черпати з неї: в одному випадку приходиться п'янке передчуття наступних творчих звершень, у другому – відчуття несподівано відкритих особистих можливостей. І те й інше має спільне джерело – людський духовний потенціал. Зокрема, це яскраво демонструють форми мистецтва дії – акціонізму, чому сприяє їх специфіка: обраний тип художнього продукту, спосіб його пред'явлення, наявність соціального запиту, орієнтованого на відкриту комунікацію та співучасть. Потрапивши в цей інший, незвичний, відмінний від щоденщини простір буття, практично кожний здатний пережити відчуття своїх збільшених можливостей та впевненість в отриманні відповідей на свої потаємні запитання. Життя як арена боротьби несподівано постає як творчий континуум пробуджених духовних сил, що прагнуть реалізації.

Слід зауважити, що схильне до експериментування Contemporary Art цьому не перешкоджає. Навпаки, якщо класичне мистецтво з його високою духовною планкою надто розходиться із сучасним життям, дедалі менше сприймаючись як можлива модель реальності, то так зване актуальне мистецтво з його морфологічною всеїдністю, розмитими міжвидовими кордонами, поліваріантною образністю, делегуванням реципієнту права завершення авторського проєкту не масштабує людину, дозволяючи кожному обирати власний рівень "зчитування". Так чи так естетичний жест художника запускає індивідуальні механізми самомоніторингу, збуджені органічною для людського духу атмосферою творчості. Це супроводжується відчуттям повноти ресурсних сил, станом духовної мобілізації. Констеляція глибинних переживань переважає емоції повсякденності, відкриваючи нові горизонти можливого буття.

Одним із провідників цього потужного заряду виступає формотворення. У людини давні стосунки з формою. Недооціненим у своєму визначальному для її розвитку значенні залишається неолітичний прорив до її креативної суті через винайдення шліфування. Отриманий успіх у вдосконаленні природного матеріалу торкнувся деміургічної струни людського потенціалу, пробудивши її до життя. Вона набула виразного звучання з винайденням кераміки та початком роботи з нею. На сьогоднішньому рівні розвитку людини, за плечима якої стоїть досвід багатьох культурних епох, процес формотворення став справою звичайною, втративши у своєму життєвому побутуванні прямий зв'язок з мобілізацією духовного ресурсу. Інша річ – зона художнього формотворення: мистецтво, вірне у будь-якому вияві своїй естетичній природі, має цілісний вплив на людину, збігаючись з генеральною лінією її сутнісного саморозвитку –

спрямуванням до завершеності, яка в аналітичному апараті естетики має своїм аналогом поняття досконалості.

Це не входить у суперечність з експериментально-епатажною матерією актуального мистецтва, яку посправжньому важко з нею асоціювати. У цьому разі на активізацію творчої енергії і його симпатика, і випадкового реципієнта спрацьовує інше – органічне злиття двох односпрямованих процесів: само- і художнього конструювання. Це стосується як споживача, так і творця художнього продукту, що включаються в них своєю сутнісною цілісністю, не кратною звичайним потребам щоденного життя.

Таким чином, очевидно, що художня форма, виступаючи агентом родового саморозвитку людини, потребує й відповідного розгляду, і в такому її розумінні неможливо залишатися на позиціях, окреслених, зокрема, ще Л. Виготським у концепті "емоції форми" як відправного моменту, як першочергової умови розуміння мистецтва. Ближчим до нашої позиції був М. М. Бахтін, розглядаючи художню форму як органічну активність, що оцінює й осмислює. У контексті сказаного ним з цього приводу ми зустрічаємо ряд принципів для нас понять, таких як "одинична людина-суб'єкт", "позитивно-суб'єктивна творча особистість", "культурно-значуща творча суб'єктивність", "злиттєве спілкування", "співтворчість" тощо. Розглядаючи художню форму як спосіб об'єктивації культурно значущої творчої суб'єктивності, де здійснюється "своєрідна єдність органічної – тілесної і внутрішньої – душевної і духовної людини, але єдність, яка переживається зсередины..." [1, с. 323], теоретик рухався у проєктивному напрямку, що надалі був уможливлений сутнісним аналізом діяльній природи людини. Фундаментальний характер естетичної діяльності, виявлений у дослідженнях процесів людського саморозвитку, зняв будь-які сумніви щодо її константності у формуванні людини, забезпечивши справжнє розуміння діалектики зв'язку естетичного і художнього разом зі з'ясуванням їхньої гомогенності, а отже, й співпричетності в людинотворенні. Час розвинути знання про цю співпричетність поряд із канонічними уявленнями про мистецтво як про вчителя і вихователя, адже і цей, і будь-який інший його вплив на людину забезпечується саме її наявністю.

Необхідність співучасті митця і реципієнта, передбачена стратегіями сучасної художньої практики, разом із відчуттям внутрішнього відгуку на художній об'єкт, на художньо організований простір викликають інтенсивні переживання ідеаторного характеру, пов'язані з передбаченням можливості власної дії, посилені припливом позитивної енергії та формуванням стійкого креативного стимулу. Його масштаб і способи використання можуть бути різними, зовсім несхожими на уявний для пересічної свідомості продукт естетичної діяльності, однак насправді в акті художньої рецепції так чи так відбувається повернення (чи навернення!) на шлях свого сутнісного самоузнавання.

Постає питання, чи інтенсифікує ці процеси очікуваний від мистецтва гедонізм. Питання непросте, зважаючи на характер сучасного мистецтва, а також на зміщення гедоністичних локацій у зону тілесних принад – гастрономії, сексу, побутового комфорту тощо. Можна не сумніватися, що естетична насолода, отримана від твору мистецтва, не шкодить духовному самовідкриттю, надаючи йому особливого емоційного забарвлення, однак це не змінює самої суті процесу. Саме це стає посправжньому рятівним для актуальних художніх практик, які не спрямовані на задоволення "високих естетичних потреб", свідомо знехтуваних та відкинутих як завада для художнього експериментування. Що ж до

переживання приємності, то воно тут є, однак іншого ґатунку – пов'язане, як зазначалося, з мобілізацією креативних ресурсів людини та з'явою вибухового почуття необмеженості власних можливостей. Цей стан має свій магнетизм, який не поступається відчуттю тимчасової насолоди, адже, діючи пролонговано, він торкається всієї цілокупності людини – і тієї, що, так би мовити, існує на зараз, і проєктивної.

У цьому контексті актуалізується низка класичних питань естетики, що становлять основу її теоретичного корпусу. Зокрема, цілком логічною є потреба з'ясувати, як у цьому разі працює естетичний ідеал, як він виконує функцію "конститутивного фактора культури" (М. Гайдеґґер). Не випадково в межах некласичної, так званої "параестетики" цієї проблеми не існує, адже Contemporary Art не знає еталонів і не орієнтується на зображення прекрасного як належного: домінує спонтанне, нелогічне, ірраціональне. Девальвація традиційних духовних цінностей відправила в архів пов'язані із прекрасним, мірою та досконалістю класичні еталони естетичного ідеалу, протиставивши їм умовність у декларуванні морально-естетичних цінностей та естетичних переваг. Це не стало, як було анонсовано, великою людською перемогою – воцарінням індивідуальності, звільненої від набридливих регулятивних пут. Натомість естетичний ідеал перетворився на маркер психологічного стану та соціальних фобій особистості, яка, втрапивши духовні важелі самоідентифікації, неочікувано згубила і саму можливість виявити своє справжнє Я. У цій ситуації мікротипії, що формуються у стосунках сучасного художника і його публіки як позасоціумні гіпотетичні моделі комунікації та співбуття, є не чим іншим, як пошуком конче потрібного порятунку.

Покажемо у цьому сенсі є художній акціонізм. В історії світової культури можна знайти схожі форми, але лише форми, а не соціально конституційоване явище, чий розвиток обумовлений сучасними суспільними реаліями, чия суттєвість попередніх аналогів не має. Аналіз цього нового естетичного феномена ускладнений не лише відсутністю досвіду його дослідження, а й тим, що він постійно перебуває в русі художньо-ресурсного самопошуку та внутрішньовидової самоідентифікації, мотивованих поряд із творчими інтенціями автора наявністю відповідного суспільного запиту. Саме тому намагання створити остаточну типологію форм художнього акціонізму є, на нашу думку, справою досить невдячною. Крім того, креатора має серйозно турбувати, чи готова публіка бачити мистецтво у формах самого життя і яким чином при цьому можна зберегти умовність як гаранта естетичної якості художнього. І якщо у класичному мистецтві суспільна значущість доробку не вимірювалась конкретним історичним приводом, спираючись на систему загальнолюдських цінностей, і, таким чином, передбачала пролонговану дію на реципієнта, сучасний актор має бути суспільно активною особистістю, орієнтованою на почуття моменту. Визнання, якого прагне будь-який митець, стає тут вельми сумнівним, адже також керується ситуативністю, а не людиномірними духовними устремліннями.

Саме в цій площині по-новому постає і проблема делегованого художником естетичного ідеалу. За умов наявності такої творчої інтенції він потрапляє у складні стосунки із соціальною ангажованістю: пристосовується до неї, підпорядковується їй, втрачаючи свої сутнісні ознаки, а за потреби нехтується. Де, наприклад, шукати його в акціях Петра Павленського чи Pussy Riot? В естетичній знаковості тілесності? У потребі в музичному супроводі? Запитань тут більше, ніж відповідей. Що взагалі дає підстави вважати це мистецтвом?

Відповідь на це потребує окремого міждисциплінарного – естетико-культурологічного – дослідження, що не є завданням у цьому разі. При цьому зазначимо, що мистецтво має у своєму розвитку два можливі напрями – радіальний і тангенціальний (ці вдало вжиті Тейяром де Шарденом поняття аналітично дієві й у цьому контексті), де перший відповідає духовній максимі саморозвитку Людини, а другий фіксує відхилення від неї у процесі людського існування. Взаємодія цих двох ліній має складну діалектику, яка, врешті, і визначає життя мистецтва як домінанта естетичного ставлення до світу й, таким чином, агента людинотворення. У феномені художнього акціонізму перед нами постає тангенція, викликана духовною кризою та пов'язаними з нею суспільними деструкціями. Цю долю поділяє з нею параестетика, суголосна сучасним тенденціям художнього розвитку. Вони обидві насправді мають сенс лише завдяки наявності генеральної радіальності, виконуючи функцію пошуку та апробації нових смислів, домірних духовному масштабу сучасника. Ця своєрідна карантинна зона є необхідною фазою загального руху, забезпечуючи простір для формування, зіткнення та розв'язання суперечностей задля можливого повернення на висхідний, радіальний, рівень.

У цій площині, як видно із сучасних художніх практик, естетичний ідеал як база естетичних регулятивів працює переважно в шатах соціальної спрямованості, відсуваючись на периферію творчого проєкту. Однак і звідти він парадоксальним чином нагадує про себе, виступаючи як фактор, що стримує, а не спрямовує. Так чи так, тою чи іншою мірою митець оперує ресурсами художньої матерії, підпорядкованої законам естетичного освоєння світу, які спрямовуються естетичним ідеалом. Їх порушення впливає на його кінцевий продукт, загрожуючи втратою арт-статусу й відтисненням на маргінес художньо-ринкового простору. Однак сильнішим є внутрішній утримувач – підпорядкованість особистого розвитку сутнісній потребі в завершеності, скованої мірою і досконалістю. Експериментуючи з формою, жонґлюючи смислами, обираючи епатажні засоби художньої виразності, художник залишається у цих межах, як і його реципієнт, що має однакове з ним людське ество. Сполучною ланкою для них у всі часи виступає естетичне – гарант їхньої людськості, їх родовий визначник, їхня особиста перемога.

Висновок. На сучасному етапі культурного розвитку його естетична складова продовжує свою одвічну місію людинотворення, формуючи та утримуючи як духовні пріоритети саморозвитку людини націленість на гармонію та досконалість. Ця спрямованість імпліцитно присутня у всіх вимірах людського буття незалежно від умов існування, адже керована людською природою, яка потребує свого самоздійснення на вищому рівні можливого. Наявність естетичного на всьому просторі сучасних соціокультурних практик має різний рівень очевидності, що обумовлено специфікою видів діяльності, та внутрішньо, незалежно від роду занять, воно не втрачає своєї потуги, пробуджуючи та мобілізуючи всю повноту духовних сил людини.

Ці процеси концентровано представлені в мистецтві як вищому щаблі діалектичного розвитку естетичного. Принципова несхожість сучасних художніх тенденцій і традиційної художньої класики вносить суттєві зміни в його функціонування. Соціальна проєктивність Contemporary Art, націленість на співучаст митця і публіки аж до створення на її основі вже згаданих мікротипій – бажаних моделей соціального співжиття, активізує процеси самоідентифікації, проблематизовані сучасним етапом суспільного розвитку, спрямовуючи внутрішні

інтенції людини на усвідомлення повноти своїх сутнісних родових потенцій, на цілісний і вільний самовияв. Особливо сприятливі умови створює для цього природа художнього акціонізму, схильна до антинормативності, тематичної відкритості, жанро-видової мобільності. В її просторі через перевагу, що надається соціально-політичним запам'ятовуванням дня, естетичний ідеал, що є головним регулятивом ставлення до світу з позицій міри і досконалості, перестає бути домінантом у процесах смисло-, а отже, й образотворення. При цьому загальні закони функціонування естетичної свідомості, обумовлені об'єктивними процесами саморозвитку людини, не перестають бути легітиматорами будь-якого творчого акту, а його естетичні характеристики – мірилом його культурного значення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 6 т. / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари; Языки славянских культур, 1996. – 957 с. – Т.1.
2. Боров Ю. Б. Дискуссия о предмете марксистско-ленинской эстетики / Ю. Б. Боров // Вопросы философии. – 1956. – № 3. – С. 173–188.
3. Буров А. И. Эстетическая сущность искусства / А. И. Буров. – М. : Искусство, 1956. – 292 с.
4. Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества / С. С. Гольдентрихт. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Изд-во Московского университета, 1977. – 248 с.
5. Де Шарден П. Тейяр. Феномен человека [Электронный ресурс] / Пьер Тейяр де Шарден. – М. : Наука, 1987. – 239 с. – Режим доступа : <https://booksonline.com.ua/view>
6. Иванов В. П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В. П. Иванов. – К. : Наукова думка, 1977. – 252 с.
7. Культура и развитие человека: очерк философско-методологических проблем / В. П. Иванов, В. П. Козловский, Е. К. Быстрицкий, В. А. Малахов. – К. : Наукова думка, 1989. – 320 с.
8. Каган М. С. Человеческая деятельность (опыт системного анализа) / М. С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.
9. Кондратенко Ф. Д. Эстетическое как отношение / Ф. Д. Кондратенко // Эстетическое. – М. : Искусство, 1964. – С. 219–310.

10. Лекторский В. А. Деятельностный подход: кризис или возрождение / В. А. Лекторский // Наука глазами гуманитария. – М. : Прогресс-Традиция. – С. 327–344.

11. Столович Л. Н. Начало дискуссии об эстетическом. Исповедь "общественника" / Л. Н. Столович // Философия. Эстетика. Смех. – С.-Петербург ; Тарту, 1999. – С. 109–178.

12. Человек и мир человека: категории "человек" и "мир" в системе научного мировоззрения. – К. : Наукова думка, 1977. – 342 с.

13. Шатунова Т. М. Событие чувства как феномен современности / Т. М. Шатунова // Ученые записки Казанского государственного университета. – Т. 152, кн. 1. Гуманитарные науки. – 2010. – С. 188–198.

REFERENCES

1. Bahtin, M. M. (1996). *Sobranie sochinenij: in 6 tt. V.1*. Moscow, Russkie slovari; Yazyki slavyanskikh kultur.
2. Borev, Yu. B. (1956). *Diskussiya o predmete marksistsko-leninskoy estetiki. Voprosy filosofii*, № 3, 173–188.
3. Burov, A. I. (1956). *Esteticheskaya sushnost iskusstva*. Moscow, Iskusstvo.
4. Goldentriht, S. S. (1977). *O prirode esteticheskogo tvorchestva*. Moscow, Izd-vo Moskovskogo universiteta.
5. De Sharden, P. Tejar. (1987). *Fenomen cheloveka*. Moscow, Nauka. Retrieved from <https://booksonline.com.ua/view>
6. Ivanov, V. P. (1977). *Chelovecheskaya deyatelnost – poznanie – iskusstvo*. Kyiv, Naukova dumka.
7. Ivanov, V. P., Kozlovskij, V. P., Bystrickij, E. K., Malahov, V. A. (1989). *Kultura i razvitie cheloveka: ocherk filosofsko-metodologicheskikh problem*. Kyiv, Naukova dumka.
8. Kagan, M. S. (1974). *Chelovecheskaya deyatelnost (opyt sistemnogo analiza)*. Moscow, Politizdat.
9. Kondratenko, F. D. (1964). *Esteticheskoe kak otnoshenie. Esteticheskoe*. Moscow, Iskusstvo, 219–310.
10. Lektorskij, V. A. (2005). *Deyatelnostnyj podhod: krizis ili vozrozhdenie. Nauka glazami gumanitariya*. Moscow, Progress-Tradiiya, 327–344.
11. Stolovich, L. N. (1999). *Nachalo diskussii ob esteticheskom. Ispoved "obshestvennika". Leonid Stolovich. Filosofiya. Estetika. Smeh*. S.-Peterburg – Tartu, 109–178.
12. *Chelovek i mir cheloveka: kategorii "chelovek" i "mir" v sisteme nauchnogo mirivozzreniya*. (1977). Kyiv, Naukova dumka.
13. Shatunova, T. M. (2010). *Sobytie chuvstva kak fenomen sovremennosti. Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta*. V. 152, kn. 1, 188–198.

Надійшла до редколегії 11.10.21

V. S. Grytsenko, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

"AESTHETIC" IN MODERN SOCIO-CULTURAL PRACTICES

The article is devoted to the fundamental problems of human philosophy and, at the same time, to the philosophy of culture as a product of its spiritual movement. Presented in modern science by separately developed theoretical discourses, in reality the aesthetic and cultural aspects are in relation of continuous interdependence, associated with the development of their generic basis – the human core of essence. The concept of aesthetics, which owes its emergence to the activity-based approach to the analysis of human essence, the understanding of the aesthetic and the moral as fundamental activities as the basis and conditions of human creation, suffers from unjustified reduction. Formed in the bosom of philosophical-anthropological universals, the culture studies, which should have been a methodologically analytical platform, a tendency towards factuality, moving to fleeting meanings, has revealed. This affected the optics of the aesthetic vision: the projection of its consideration became actual artistic practices, taken from the perspective of artistic instrumental form formation, abstracted from the defining human-motivated meaning. Left "off screen", it brings the analysis of contemporary artistic realities to superficial ones, to a simple statement of their sociocultural certainty and differences from what was known previously. The very life of the "aesthetic" – a condition and measure of the human essence development – provides such studies incapable of true expertise, primarily of determining the actual cultural weight of the artistic and aesthetic phenomenon and the prospects of its future existence. The urgency of recognizing this problem and its obligatory subsequent solution is one of the urgent tasks of culture studies on the way to its ultimate establishment as the center of humanitarian values.

The understanding of the "aesthetic" as a human-forming condition necessarily expands the space of its cultural examination as well. It encompasses a bunch of actions and inner movements carried out in a human way. Moreover, the world of art needs to be taken into account when studying the presence of aesthetics in the general sphere of sociocultural practices. Whereas art as an aesthetic phenomenon is homogeneous in relation to the aesthetic, in the extra-artistic sphere the aesthetic gets into a homogeneity of a different order, namely into the root structure of the essential human self-development.

Key words: "aesthetic", sociocultural practices, historical essentiality of the period, human dimensionality, human-motivated meaning, existential experience, spiritual niches, contemporary art, microtoposes, artistic actionism.

В. С. Гриценко, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИКАХ

Посвящено вопросу, который относится к фундаментальным проблемам философии человека, а вместе с тем – и философии культуры как продукта его духовного движения. Представленные в современной науке отдельно развитыми теоретическими дискурсами, в реальности эстетическое и культурное находятся в отношениях постоянной взаимозависимости, связанной с развитием их общеродовой основы – человеческого сущностного ядра. Концепт эстетического, обязанный своим появлением деятельностью подходу к анализу человеческой сущности, пониманию эстетического и нравственного как фундаментальных деятельностей – основы и условия человековотворения, страдает сегодня от неоправданной редукции. Сформированная в лоне философско-антропных универсалий, культурология, которая должна была бы стать методологически развернутой аналитической платформой, "в миру" выявила склонность к фактологии, двинувшись от смыслов к миганию смыслов. Это повлияло на оптику видения эстетического: проекцией его рассмотрения стали актуальные художественные практики, взятые с позиций художественно-инструментального формобразования, абстрагированного от определяющего человекомотивированного значения. Оставленное за кадром, оно обрекает анализ современных художественных реалий на поверхностную декларативность, на простую констатацию их социокультурной



данности и отличий от известных ранее. Выпадая из поля зрения, сама жизнь эстетического – условие и мерило развития человеческой сущности – делает такие исследования неспособными к настоящей экспертизе, прежде всего, к определению действительного культурного веса художественно-эстетического явления и перспектив его дальнейшего существования. Насущность признания этой проблемы и ее обязательного последующего решения стоит в ряду неотложных задач культурологии на пути ее окончательного утверждения как смыслового центра гуманитаристики.

Ключевые слова: эстетическое, социокультурные практики, историческая сущность периода, человекомерность, человекомотивированное значение, экзистенциальный опыт, духовные ниши, Contemporary Art, микротопии, художественный акционизм.

УДК 130.2:7.07

I. V. Zhyvohliadova, Ph.D., Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine
irinavictz@gmail.com

CULTURE AND PERSONALITY: R. WAGNER "BETWEEN MUSIC AND LIFE"

Modern trends in the development of culture, its artistic component, have actualized the issues of in-depth study of the world and national heritage. The article analyzes the creation of an outstanding personality – R. Wagner (1813 – 1883), with its inherent contradiction, complexity, versatility, as a representation of the creative potential of a person's participation in the processes of cultural creation. An integrative, culturological analysis of the specifics of his composing activity as a cultural phenomenon makes it possible to highlight the role of an artist, thinker, reformer in the space of functioning of a certain cultural, in this case romantic, tradition, to explore the subjective experience of transforming art into a cultural practice of improving society. Through the works of a German composer, the anthro-creative potential of interaction between culture and personality is analyzed. Concentrating all the trends and crises of romanticism in the music of the second half of the XIX century, the work of the composer as a reformer demonstrates current creations of the relentless desire to transform the world around, which encourage artists to different creative reactions to the collision of modern life, which, in turn, involves others in understanding its essence.

Key words: R. Wagner, creative personality, reformism, culture of romanticism, musical culture, operatic creativity, musical drama.

Formulation of the problem. Current trends in the development of culture, its artistic component, have exacerbated the relevance of in-depth study of world and national heritage. The issues of our time motivate us to take a new look at the history of culture. Over time, great works of the past reveal to us social and human experience in the relevant and deep meaning. These works, although originated in other historical conditions, are created by the eternal questions that concern modern society. Art continues to ask people questions about the meaning of life, about truth and justice, about the nature of world evil and the need for a new reconstruction of the world, strengthening its humanistic basis.

"In his artistic works, R. Wagner solved the same problems and antinomies that tore Europe of the XIX century and were expressed differently in different spheres of consciousness, theoretical and artistic culture, with his own means. That is, the ground on which Wagner grew up were events of truly world-historical significance: the bourgeois transformation of economic, political, etc. living conditions of the human individual, given the prospects that this transformation gives for this individual... Throughout his life Wagner shared all the main illusions of this process, giving them an extremely sharp artistic expression" [5]. The study of the life of an outstanding personality – R. Wagner (1813–1883), with its inherent contradictions, complexity, versatility, allows us to understand the activities of a talented artist as a representation of the artistic potential of creative personality in cultural processes.

Analysis of research and publications. The problem of the interaction of culture, in particular the romantic and creative personality of the German composer, cultural figure was and still is the object of close attention of representatives of various fields of scientific knowledge. At the same time, research, which is based mainly on the material and conceptual schemes of musicology (the works of Alshwang A., Borovik S., Druskin M., Hanslik E., Krauklis G., Larosha G., Lobanova M., Levik B., Pluzhnikov V., Tumanina N., Schure E. and others), is dominating.

Understanding the culture of romanticism, its theory and artistic practices is carried out in the studies of Bent M., Volkova I., Gabitova R., Klyuyeva I., Ligus O., Kashuba M., Nalyvayko D., Stepanova V., Sidorenko L., Shestakova V.,

Yaskiva O. and others. Questions of the personality of Wagner – the artist in the context of cultural history are covered in the works of Gruber R., Glazenapp K., Kappa Y., Lishtanberg A., Marcus S., Oliynyk S., Sidorova O. A large number of studies on various aspects of the interaction between the spiritual world and creativity of the composer, as "titan of the spirit", "owner of thoughts" of many artists and thinkers of subsequent generations were done (Gachev D., Dilthey V., Devyatova N., Ivashchenko T., Ilenkov E., Losev O., Makarenko G., Nietzsche F., Samsonova T., Cherkashina-Gubarenko M., Shapoval O

Purpose of the article is to analyze the works of Wagner as an example of anthro-creative potential of the interaction between personality and culture. Integrative, culturological analysis of the specifics of the composer's creative activity as a cultural phenomenon allows to highlight the role of artist, thinker, reformer in the space of a certain cultural tradition, to explore the subjective experience of transforming art into a cultural practice of modification and improvement of society.

Exposition of the main material of the study. The artist's talent allows us to return the fact of objective reality to a perspective in which his universal singularity would "play" in the light of the general perspective of development. Creativity is a way that expands the possibilities of the creative personality in the disclosure of many different aspects of life. Discovering them, the creative personality expands the horizons of individual experience, acquires elements of new self-awareness. This, in turn, leads to renewed action. At the same time, the creator enriches reality itself, developing its internal potentials, creating values of a fundamentally new quality. From the very beginning, creative activity is organized and regulated by forms that have a "universal" character. These forms, in turn, are the product of the same long "discipline" as logical forms, categories of logic. At the same time, in free creativity there is always a more or less obvious individual variation of those forms of activity that are already formalized, expressed in rigidly unambiguous formulas.

E. Ilyenkov wrote, that Wagner's works "became a kind of "phenomenology of the spirit" throughout the nineteenth century – a process of successive change from one state of this spirit to another; each of these states is nothing

more than a very sharply generalized and typical way of how a human individual perceives the world in conditions of the bourgeois-capitalist transformation of all relations between people" [5]. The life circumstances of Wagner's childhood and adolescence opened up a wide humanitarian and cultural perspective for him. Literature, music, theater were the professional hobbies of his relatives and acquaintances. The tendency to a fantastic, mystical view of the world was supported mainly by the works of Hoffman, Shakespeare, folk tales. The rebellious, romantic Wagner admired the serene beauty of ancient Greek art, studied Greek mythology and literature. One of the heroes of the composer's childhood was the great Luther. Later, the artist's interest in the Reformation era, the image of Luther found expression in his opera. Among the heroic operas he conceived (but did not write) in German history was an opera dedicated to Luther. About two decades later, R. Wagner wrote the opera "Die Meistersinger von Nürnberg", where along with the typical but non-existent in real life heroes are twelve great masters of the XVI century. The central image of the opera is Hans Sachs, who wrote a poem about Luther. This verse became a kind of "hymn of the Reformation."

Wagner's life was full of great events: the Dresden Revolution, in which the composer was directly involved as Bakunin's aide (later Wagner repeatedly admitted that his Siegfried from "The Ring of the Nibelung" was written similar to him), the defeat of the revolution and the arrival of close friends in the prison, fleeing Germany due to the threat of the death penalty, without money, with false documents, then – life in exile. Therefore, it is no coincidence that Wagner's reference to the plot of "Der fliegende Holländer", in which the composer saw his own fate as an eternal exile who is incomprehensible to anyone and nowhere and who seeks peace in vain [3].

In the process of creativity, expanding the space of realization of his own spiritual potential, the artist reveals the horizons of human existence. He "grasps" the possibilities of the objective world in their necessary connection with the dialectic of social life, engraves them as real with the help of art forms. The creation of each work of art is preceded by a process of in-depth study by the artist of his life, prospects for its development, understanding, generalization of observations and impressions. The more voluminous, deeper the artist's knowledge of life, the more successfully his talent develops, because in the end it is this "baggage" that the artist processes, creates new images based on it.

Awareness and perception of reality by the artist, in contrast to everyday vision, is characterized by a special focus. It is organized by certain attitudes that focus on getting some kind of impressions, and differentiate them. The habit of constant, tireless observation of life and oneself, the artist's inner desire for creativity, the expression of his attitude to the world through works of art determine the nature of the systematization of life material. Talent is distinguished by the ability to look at the world "with a view to the future." Externally elusive connections of objects and phenomena are grasped, which allows us to see the unusual in the ordinary, in part – the whole, in the present – the past and future. These connections stimulate creative innovations.

The nature of a certain connection of artistic images, their content is determined by the artistic concept of the author, his desire to somehow reveal the fact of existence, which he is interested in. It should be clarified that the influence of ideals is not direct. The connecting link is the worldview. The artist feels the pressure of the whole socio-cultural context, and is often unaware of the sources of emotional and rational orientations.

R. Wagner's work is "a very natural and very vivid reflection of the epoch. And the era of seriousness and meaningfulness [5]. Sharpened attention to social contradictions directed the musician – romance on the path of "universal" coverage of life and, at the same time – romantic closeness. As a result, the whole artistic approach to reality has changed. Before him, as for other composers – romantics in a new way, different from the classics, there was a problem of creative method, which would comprehend and reproduce all these contradictions and create a new, free world of romantic music. In the romantic art of music we see a different way than in classicism, a way of artistic generalization, addressing subjectivity, emotionality, fiction and dreams, freedom of form, folklore and national history, creating new ways of artistic expression and image, transforming those who were the establishment of classicism. A characteristic feature of German Romanticism, which avoids the clarity and certainty that were inherent in Enlightenment classicism, – is the deep concealment of the main idea under the guise of the Middle Ages, fiction, symbol. In the world of the distant past, romantics sought models of the ideal social order. Emotional madness, exciting exaltation, pathos, deep psychology and philosophical depth distinguished the figurative thinking of the Romantics. Romantics were interested in a person who is separated from the specifics of his daily life. Moreover, the romantics of metaphysical composition were interested in the realm of the unreal, the supersensible. All these features distinguished R. Wagner, moreover, they have grown as much as possible in him, which gives musical images, grand scale, emotionality and tragedy.

"Wagner carried on his shoulders the heavy burden of the romantic world of feelings, historical costumes, scenery. And a romantic is obliged to take everything with the utmost seriousness – himself and his feelings"[3]. The whole reality of socio-political catastrophes was experienced by Wagner deeply personally. Impressions of the surrounding reality gradually accumulated in the minds of the artist and required their artistic embodiment – it was necessary to "capture" the present and sensitively, honestly express its new representative forms.

Developed thinking and perception allowed Wagner to see the whole before recognizing its parts. A striking example is The Ring of the Nibelungen, an unusually strong, allegorical, embodiment of the tragedy of modern Wagner's life, controversial in its hopes, aspirations and meanings for human existence.

The revolution, which European society spent several centuries preparing for, did not live up to expectations for the future and did not leave enough consequences. Wagner was very worried about this situation, moreover, he generalized it as much as possible and reflected it with great enthusiasm. One of the most striking monumental responses of the composer was his operatic heritage, which entered the treasury of world culture, having no analogue in the history of human culture. During the revolutionary events of 1848, Wagner created the heroic image of the national hero Siegfried, the image of Wotan – a suffering man who is prone to philosophizing, but not to action suppressed by the evil and injustice he saw around. "Wotan is like us to the smallest detail", – Wagner wrote: "He is the vault of all the intelligence of our time"[6].

As it is known, to reach the level of requirements for the artistic word, the artist needs the ability to think and feel images, vivid paintings that excite others, to pass them through his own heart, which is excited by the issues of the era, to be at the center of all human experiences. The composer fills the space of musical images with a living stream of reality, the content of which largely depends on

his own life experience, on his abilities, aspirations, knowledge. The holistic coverage of the phenomena of life is organically connected in the creator with the emotionality of perception, which makes it impossible to be indifferent, to be an outside observer. An active attitude to any manifestations of life helps the creator to keep in his memory and restore a variety of images.

Any image, the plot becomes close to Wagner in connection with certain personal experiences and thoughts. In the German art of the first half of the XIX century a great place was occupied by chivalrous romance. In the pre-revolutionary years, interest in the past history of the German people was increased significantly due to the dominance of the idea of German unification and the growth of national identity. Wagner, based on the work of the Brothers Grimm and other writers and historians, carefully studied the German Middle Ages. But, unlike many German romantics, Wagner did not try to idealize the Middle Ages. It played in his works the role of an external poetic shell, through which one can see the modern meaning (example – the opera "Tannhäuser").

Wagner himself admitted that the image of Tannhäuser embodied one hundred percent of the modern German. In this character, it is easy to find the personification of modern Wagner, a man who suffocates in the webs of the surrounding society, seeking for his change. Wagner's tragedy was the realization of the unattainability of cherished ideals in the society of that time. Here the lyrical pathos of Tannhäuser appeared.

Determining the ideological content of Wagner's operas is a difficult task due to the intertwining of the actual plot, modern social and autobiographical moments. Based on a myth or a medieval legend, Wagner uses only their plot basis. It changes and expands the ideological content in the direction of approaching modern issues. "Mythology, according to Wagner, is just a form of consciousness, in which for centuries and even millennia, the most general principles of worldview, characteristic of "the people as a whole" are crystallized. Myth is a quintessence of people's self-consciousness. In the system of mythological images "the essence of the world", as understood by the people, the ideals or images that people spontaneously seek to implement, are expressed" [5]. His works reflected the mythologized anticipation of future great cataclysms, which, in turn, required high moral asceticism from those who were destined to create a new great society of the future. At the same time, one or another plot became close to Wagner due to certain personal experiences and thoughts. Myth, according to Wagner, relieved him of the obligation to be precise and provided an opportunity to express what he thought was characteristic of music: philosophical and psychological meanings on a universal scale.

"He greedily attacked the ancient epic,... began to develop it... On a national basis, Wagner turned the heroes of his operas into universal heroes, namely – the heroes of perishing culture and the heroes of individualistic untruth in the face of objectively evolving reality" [6]. Actualization of the epic, the transfer of the meaning of the conflicts of the past to the modern Wagner world, "inscription" of epic images in the context of socio-philosophical problems of the second half of the nineteenth century was made by the artist with his characteristic originality of artistic vision of the world. In the mythological plot, he found "a whole connection of phenomena in a concise form" [2].

With his heroes, their destinies, Wagner expresses the general problems of life, while creating images of great emotional and psychological richness. Wagner's art is deeply rooted in national and folk traditions, and this is what allows him to rise to the universal level. Widespread

interest in national mythology is determined by social circumstances in Germany. The idea of German unity, which opposed the disunity of the Germans in the face of feudal fragmentation, was supported by national myths and legends. It is no coincidence that Siegfried became a favorite hero of the advanced German youth. Sieglinde ("Ring of the Nibelungen") is one of Wagner's most typical heroines – tender, impulsive, painfully in love. This image embodies certain characteristics of Wagner's images – people with sensitive inner world, often controversial in their thoughts and actions. It is also important that none of Wagner's heroes is only on the one side of good and evil – he can connect his destiny with one of these two ethical principles, make a choice and can fluctuate between them, it can be broken by contradictions, but in what is evil, and what is good – Wagner has no doubt. Because of this, Wagner's characters are often cross-influenced by two opposing forces. Examples are Wotan, Tannhäuser, Elsa, Tristan, Isolde, who are characterized by emotional conflict, controversial actions.

Music, with its specific way of reflecting reality, the peculiarity of musical form, that conveys the external or internal movement of feelings, emotions, experiences allowed the composer to find an analogue of those ideas, which is the main mystery of Wagner's art. While transmitting the experiences of his characters, their generalized characters, appearance, environment in which they operate, Wagner finds an opportunity to convey purely musical means non-musical objects that create a system of leitmotifs.

By the power of his compositional skills, Wagner directed the thoughts and feelings of listeners to those future times when, in his opinion, due to the free association of mankind, those factors that destroy art will disappear. Naturally, to see the phenomena of life in one's own way does not mean to create them. The originality of the object is not born, but revealed by the individual. Hegel emphasized: "Originality, on the one hand, reveals to us the true soul of the artist, and on the other hand, gives us nothing but the nature of the object, so that this originality of the artist acts as the originality of the object and follows from it as well as subject of productive activity of the subject" [4, p. 306]. R. Wagner's works emerged as a kind of author's vision of contemporary culture, which, due to its individualistic nature, awaits, according to the composer, a sad future. Consistently believing that the modern world has no positive development, Wagner provided his explanations, decisions and methods of "salvation", which were essentially utopian. His position was typical to a wide circle of the bourgeoisie and the German intelligentsia. Understanding Wagner's works required mental effort, intellectual insight, absolutely necessary in order to comprehend its spiritual meaning, not accidental, private, but – lifelong human sense. This, in turn, provided an opportunity to get rid of the tragedy of loneliness, pessimism, to learn how to turn the "Schopenhauerian will" into a meaningful action, to learn to use it to make a change and improve the world.

Conclusion. R. Wagner's life occupies a prominent place in the musical culture of mankind. With its inherent contradictions, complexity, versatility, it is a vivid representation of the artistic potential of creative personality in the processes of cultural creativity. Integrative, culturological analysis of the specifics of Wagner's compositional activity as a cultural phenomenon allows us to highlight the role of artist, thinker, reformer in the space of a certain cultural, including romantic, tradition, to explore the subjective experience of transforming art into a cultural practice of modification and improvement of society.

An analysis of Wagner's works reveals how the composer, on the basis of the best examples of traditional art of

the past and present, sought to adequately embody the problems he was aware of in artistic images, continuing practicing the great traditions and introducing significant innovations. These innovations, first of all, affected the opera genre, its figurative sphere. The development of culture very sharply revealed the dilemma of the contradictory position of the artist and art itself in the society of that time. R. Wagner's creative legacy emerged as a kind of author's vision of contemporary culture, which, due to its individualistic nature, awaits, according to the composer, a sad future.

The anthropo-creative potential of the interaction of culture and personality is analyzed on the example of the artist's life creativity. "Wagner directed a bright ray of knowledge to real and past lives, thanks to the fact that he discovered a relationship between two phenomena that seemed alienated from each other and closed as if in two spheres: between music and life" [7]. Concentrating all the trends and crises of romanticism in the music of the second half of the XIX century, the work of the composer as a reformer demonstrates current creations of the relentless desire to transform the world around, which encourage artists to different creative reactions to the collision of modern life, which, in turn, involves others in understanding its essence.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вагнер Р. Избранные работы / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова ; Вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.

2. Вагнер Р. Опера и драма [Электронный ресурс] / Р. Вагнер // Избранные работы. – М., 1978. – Режим доступа : http://teatr-lib.ru/Library/Wagner/Izbr/#_Toc212715559
3. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира : в 3 ч. Ч. 2. Рихард Вагнер [Электронный ресурс] / Г. Галь. Режим доступа: <http://wagner.su/book/export/html/92>
4. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель // Эстетика : в 4 т. – М. : Искусство, 1968. – Т. I. – 330 с.
5. Ильенков Э. Заметки о Вагнере / [Электронный ресурс] / Э. Ильенков. Режим доступа: <http://www.wagner.su/node/141>
6. Лосев А. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера [Электронный ресурс] / А. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 275–314. – Режим доступа : http://teatr-lib.ru/Library/Wagner/Izbr/#_Toc212715552
7. Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте [Электронный ресурс] / Ф. Ницше // Сочинения в 3 т. Т. 2: "Странник и его тень". – Москва : "REFL-book", 1994. – Режим доступа : <http://www.wagner.su/node/173>

REFERENCES

1. Wagner, R. (1978). *Selected works*. Moscow, Iskusstvo (in Russian).
2. Wagner, R. (1978). Opera and drama. In *Selected works*. Retrieved from http://teatr-lib.ru/Library/Wagner/Izbr/#_Toc212715559 (in Russian)
3. Gal', G. (1986) Tri mastera – tri mira. Rihard Wagner [Three masters – three worlds. Richard Wagner]. Retrieved from <http://wagner.su/book/export/html/92>
4. Gegel', G.V.F. (1968). *Lectures on aesthetics*. In 4 V, V 4. Moscow, Iskusstvo (in Russian).
5. Il'enkov, E. (1984) Zametki o Vagnere [Notes on Wagner]. Retrieved from <http://www.wagner.su/node/141>
6. Losev, A. (1991) Istoricheskij smysl esteticheskogo mirovozzreniya Riharda Vagnera [The historical meaning of the aesthetic worldview of Richard Wagner]. Retrieved from http://teatr-lib.ru/Library/Wagner/Izbr/#_Toc212715552 (in Russian)
7. Nietzsche, F. Richard Wagner in Bayreuth. Retrieved from <http://www.wagner.su/node/173> (in Russian)

Received Editorial Board 14.12.21

І. В. Живоглядова, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

КУЛЬТУРА Й ОСОБИСТІТЬ: Р. ВАГНЕР "МІЖ МУЗИКОЮ ТА ЖИТТЯМ"

Сучасні тенденції розвитку культури, її мистецької складової, загострили питання актуальності глибокого вивчення світової та національної спадщини. У статті здійснено аналіз життєтворчості видатної особистості – Р. Вагнера (1813–1883), з притаманною їй суперечливістю, складністю, багатогранністю, як репрезентації креативного потенціалу участі творчої особистості в процесах культуротворчості. Інтегративний культурологічний аналіз специфіки його композиторської діяльності як культурного феномена дозволяє висвітлити роль митця, мислителя, реформатора у просторі функціонування певної культурної, зокрема романтичної, традиції, дослідити суб'єктивний досвід перетворення мистецтва на культурну практику трансформації і вдосконалення суспільства.

Зазначається, що талант митця дозволяє повернути факт об'єктивної реальності в такому ракурсі, у якому б "заграла" його всезагальна одиничність у світлі загальної перспективи розвитку. Творчість є тим способом, який розширює можливості творчої особистості в розкритті безлічі різних граней буття. Відкриваючи нові напрями буття, творча особистість розширює горизонти індивідуального досвіду, набуває елементів нової самосвідомості, самовідчуття. Це приводить, у свою чергу, до оновленої дії. Водночас творець збагачує саму дійсність, розвиваючи її внутрішні потенції, створюючи цінності принципово нової якості. Творча діяльність з самого початку організується і регулюється формами, які мають універсальний характер. Ці форми є, в свою чергу, продуктом такої ж довгої "дистиляції", як і логічні форми, категорії логіки. Одночасно у вільній творчості завжди присутня більш-менш очевидна індивідуальна варіація тих форм діяльності, які вже формалізовані, виражені в жорстко однозначних формулах.

Аналіз вагнерівських творів виявляє, як, відштовхуючись від кращих зразків традиційного мистецтва минулого і теперішнього, композитор прагне до адекватного втілення в художніх образах проблем, що ним усвідомлювалися, продовжуючи великі традиції і запроваджуючи істотні нововведення. Розвиток культури дуже гостро виявляє дилему суперечливого становища митця і самого мистецтва в тогочасному суспільстві. Творча спадщина Р. Вагнера подала в якості своєрідного авторського бачення щодо сучасної йому культури, на яку, внаслідок її індивідуалістичної природи, чекає, на думку композитора, сумне майбутнє. На прикладі життєтворчості митця аналізується антропокреативний потенціал взаємодії культури й особистості. Зосереджуючи всі тенденції розвитку і кризи романтизму в музиці другої половини XIX століття, творчість композитора-реформатора демонструє актуальні для сьогодення креативні з неупинного прагнення до перетворення навоколишнього світу, які спонукають митців до різних типів творчих реакцій на колізії сучасного їм життя, що, в свою чергу, долучає інших до розуміння його суті.

Ключові слова: Р. Вагнер, творча особистість, реформаторство, культура романтизму, музична культура, оперна творчість, музична драма.

І. В. Живоглядова, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

КУЛЬТУРА И ЛИЧНОСТЬ: Р. ВАГНЕР "МЕЖДУ МУЗЫКОЙ И ЖИЗНЬЮ"

Современные тенденции развития культуры, ее художественной составляющей, актуализировали вопросы глубокого изучения мирового и национального наследия. В статье осуществлен анализ жизнетворчества выдающейся личности – Р. Вагнера (1813–1883), с присущей ей противоречивостью, сложностью, многогранностью, в качестве репрезентации креативного потенциала участия личности в процессах культуротворчества. Интегративный культурологический анализ специфики его композиторской деятельности как культурного феномена позволяет осветить роль художника, мыслителя, реформатора в пространстве функционирования определенной культурной, в данном случае романтической, традиции, исследовать субъективный опыт превращения искусства в культурную практику трансформации и совершенствования общества. На примере творчества немецкого композитора анализируется антропокреативный потенциал взаимодействия культуры и личности. Сосредоточивая все тенденции развития и кризиса романтизма в музыке второй половины XIX века, творчество Р. Вагнера, композитора-реформатора, демонстрирует актуальные для современности действия по непрерывному стремлению к совершенствованию окружающего мира, которые побуждают художников к разным типам творческих реакций на коллизии современной им жизни, что, в свою очередь, привлекает других к пониманию ее смысла.

Ключевые слова: Р. Вагнер, творческая личность, реформаторство, культура романтизма, музыкальная культура, оперное творчество, музыкальная драма.

МОЖЛИВОСТІ ТА ОБМЕЖЕННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ДЛЯ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ СПАДЩИНИ

Присвячено відповідям на два запитання: що не так з перекладом культурології англійською мовою як культурних досліджень? І яким чином дискурс культурології може бути корисний в процесі декомунізації? Досліджено проблему конкретних культурних форм адаптації і використання термінології культурології. Мета цього тексту – показати концептуальні відмінності культурології від культурних досліджень, а також описати можливості дискурсу культурології для роботи з переосмислення радянського спадку. Культурологія з'явилася в західній академічній традиції, але великого поширення набула на пострадянському просторі. Пострадянська ситуація може вивчатися в межах постколоніального дискурсу. Дискурс культурології сприяє створенню певного бачення соціальної реальності. З одного боку, культурна ідентичність розглядається як нормативна вимога для задоволення певних соціокультурних потреб, реалізації історичних ідеалів, перевірених століттями. Але, з іншого боку, культурна ідентичність трактується як нескінченний процес соціального формування і пошуку відповідей на нові запитання і соціальні виклики. Перший підхід більш характерний для культурології, а другий – для культурних досліджень.

Ключові слова: культурологія, декомунізація, переосмислення, культурні дослідження.

Якщо ви залишаєтесь на території колишнього Радянського Союзу, ви можете не помітити проблеми навколо дискурсивного статусу культурології. Проблема не тільки у неможливості точного перекладу терміна "культурологія" іншими мовами, а й у тому, що дискурс культурології сприяє створенню певного бачення світу. Спробуємо розглянути цей процес на прикладі підходу культурології до проблеми ідентичності у зв'язку з декомунізацією. Британські культурні дослідження (Cultural studies) з їхнім міждисциплінарним підходом, постколоніальною травмою та вивченням опосередкованої масової культури ХХ ст. проблематично використовувати як англомовний аналог культурології.

Постановка проблеми. Практика декомунізації полягає у переосмисленні спадщини Радянського Союзу на всіх можливих рівнях культури. Окреме місце тут посідає пакет законів, який був прийнятий в 2015 році. Передусім важливим є закон "Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки". Цей юридичний документ зі зрозумілих причин не зачіпає питання естетики.

Естетика виступає складовою способу життя. На тлі серйозних ціннісних розбіжностей щодо радянського минулого критичне ставлення до радянської естетики не здається несподіваним. Переосмислення радянського минулого слід починати не з політичних чи економічних аспектів, а з естетичних та культурних питань. Було б перебільшенням думати про солідний і монолітний радянський естетичний проект. Можливо, що естетичний вимір радянської спадщини може бути досить продуктивним. Г. Маркузе у своїй книзі "Естетичний вимір. До критики марксистської естетики" глузливо показує обмеженість соціалістичного проекту, підкреслюючи, що "соціалізм не звільняє і не може звільнити Ероса від Танатоса" [10, с. 72]. Тільки "мистецтво представляє кінцеву мету всіх революцій: свободу і людське щастя" [10, с. 69]. Якщо реальність залежить від спогадів, які не є незмінними, то існує небезпека маніпуляцій та зловживань: "Утопія у великому мистецтві – це не завжди просто заперечення принципу реальності, а її трансцендентне збереження, в якому минуле і сьогодення кидають свої тіні. Справжня утопія ґрунтується на спогадах" [10, с. 73]. Але зв'язок між спогадами, утопіями та естетичною формою створює неймовірно можливість для роботи з суспільством та культурою, що досить активно використовується сьогодні. Тому переосмислення радянської спадщини має

здійснюватися не через амнезію, а через створення керованої політики пам'яті.

Але заперечення та ігнорування радянського естетичного канону не вирішує проблеми переосмислення радянської спадщини. Б. Гройс приходять до радикального висновку, що для подолання спадщини радянської естетики її необхідно освоїти, і тільки тоді можна буде рухатися далі: "Неможливо було позбутися Сталіна, не повторивши його, принаймні естетично" [1, с. 159]. В результаті реалізації радикального радянського естетичного проекту виникла нова спільнота – радянський народ: "Якщо в результаті такої роботи вдалося створити штучну підсвідомість, штучний контекст, нові і поки що небачені машини бажання, такі як "радянські люди", то раптом виявляється, що ці машини здатні жити і породжують такі тексти, які нічим не відрізняються від природних. Таким чином, відмінність між природним і штучним стає неактуальною. Ці дивні істоти зі штучною підсвідомістю, але з природною свідомістю..." [1, с. 161].

Мета статті – показати значущість включення культурологічного підходу до осмислення радянського минулого. Не просто заперечення і забуття, а своєрідної роботи над помилками, щоб виключити можливість рецидиву в майбутньому.

Аналіз досліджень і публікацій. Німецька Kulturwissenschaft у певному сенсі ближча до культурології, але і тут є деякі відмінні риси. Ю. Шеррер у своїй книзі "Культурологія: Росія в пошуках цивілізаційної ідентичності" [12] досліджує феномен популярності культурології в соціально-гуманітарному дискурсі пострадянського простору. Вона вважає, що популярність культурології після розпаду Радянського Союзу можна пояснити вакуумом, створеним в ідеологічному просторі, який вчасно заповнився. І в цьому сенсі культурологія претендує на статус нової дискурсивної практики, яка нібито може пояснити все.

До речі, від самого початку вживання Л. Уайтом терміна "культурологія" стосовно "науки про культуру" [13] неможливо не помітити певних зв'язків із культурною антропологією. Якщо культурні практики нерозривно пов'язані з використанням символів, то символ можна визначити "як річ, значення якої визначається тими, хто її використовує" [6, с. 595–596]. Питання, "скільки людей створює культуру" [7, с. 117–119], є досить риторичним і не має чіткої відповіді (зрозуміло, що більше однієї особи).

Крім Л. Уайта, існує певний потік текстів, які схвалюють існування культурології в її нинішньому вигляді. Але нас цікавить не проблема неможливості перекладу

терміну "культурологія" іншими мовами, а концептуально відмінність щодо питання культурної ідентичності в рамках дискурсу культурології та дискурсу культурних досліджень. Щоб побачити ці відмінності та труднощі перекладу, спочатку необхідно зрозуміти, як сприймають культурологію за межами колишнього СРСР і що робити, якщо підходи до вивчення культури не вписуються у парадигму культурних досліджень [11].

Виклад основного матеріалу дослідження. З одного боку, ми маємо оптимістичний погляд на поточну ситуацію: "У країнах, що зазнають глибокої системної трансформації, прикладне використання суспільних наук набуває все більшого поширення. Це зумовлено зростанням попиту на культурологів у різних галузях соціокультурного життя" [2, с. 18]. Глибока системна трансформація, ймовірно, є розпадом СРСР.

З іншого боку, є більш песимістичні настрої: "Особливо драматичною є ця проблема для вітчизняної науки про культуру, яка за останні десятиліття ще не розробила інструментів для визначення багатьох концепцій дослідження, тоді як нові культурні явища терміново потребують лінгвістичного визначення" [8]. У вітчизняній науці є посилання на російську науку. Справжня ситуація, треба думати, знаходиться десь посередині між цими полюсами: все добре – з одного боку, і неможливо висловити те, що відбувається, оскільки немає символів та відповідних знакових систем – з іншого.

Принципово важливо зрозуміти зовнішній погляд на розвиток культурології в країнах колишнього СРСР, і насамперед у Білорусі чи Україні. Але що дивує та насторожує іноземних дослідників, коли вони стикаються віч-на-віч із культурологією?

Відповідь на це запитання ми знайшли у статті М. Ларуель "Дисципліна культурології" [9]. Вона аналізувала підручники та посібники з культурології російською мовою, які були видані в Білорусі, Казахстані та Російській Федерації у 90-х роках ХХ ст. і на початку ХХІ ст. Її цікавили не лише самі підручники (як організований матеріал, структура, питання для контролю знань тощо), а й те, як усі ці десятки книг, які побачили світ майже одночасно, формують загальний дискурс культурології. Проблеми існування культури розглядаються на глобальному рівні, з точки зору взаємодії культури Заходу та Сходу. Ці бінарні опозиції не обмежуються "географічними" концепціями, також використовується зіставлення архаїзму та цивілізації, національного менталітету та постмодернізму. І десь між ними є якийсь загадковий й особливе місце Росії. На думку М. Ларуель, "культурологія часто має вигляд сукупності постулатів, які не претендують на формування дискурсу і керуються тим, що існує певний непублічний консенсус щодо речей" [9, с. 29]. Культурологія не прагне переосмислити і наявні ознаки (у широкому сенсі) для створення свого власного специфічного дискурсу. Натомість вона активно використовує здобутки інших дискурсів без додаткових контекстуальних пояснень, як "усім відомо".

Культурологія дуже активно цікавиться ідеєю нації, коли "культура, релігія та наука є перш за все національними і їх слід вивчати з цієї точки зору" [9, с. 29]. Але виникає питання, чи може культурологія бути таким нейтральним підходом, за допомогою якого можна вивчати будь-яку культуру в будь-якому суспільстві? Чи культурологія у цій формі претендує на статус метанауки, який до цього часу мала виключно філософія?

З точки зору М. Ларуель, культурологія – це далеко не нейтральна дисципліна, а надто – метанаука. Радше це можна розглядати як механізм інституціоналізації дискусії про "російську ідею", яка діє у двох напрямках: як викладена дисципліна, з одного боку, і як продовження традиції, призупиненої в радянські часи, з іншого.

Цей процес не припиняє об'єднання найрізноманітніших ідей в єдину дисципліну, але вважає себе невід'ємною частиною цього дискурсу і пропонує студентам побачити продовження цієї порушеної традиції в пострадянській Росії" [9, с. 31]. Слід нагадати, що до такого висновку вона дійшла, вивчивши не лише російські, а й білоруські та казахські підручники з культурології.

Тут принципово важливо, що, на відміну від культурних досліджень, культурологія не прагне вивчати події новітньої історії, а намагається знайти узаконення своєї діяльності у далекому минулому. І це одна з принципових відмінностей від Cultural studies: знаходження законності в минулому та ігнорування проблем сучасної культури. Радянське не вивчається, не розглядається і не підлягає переосмисленню. Основною методологічною базою є тексти ХІХ та початку ХХ ст. Але тут виникає закономірне питання: що дисципліна може пояснити в суспільстві початку ХХІ ст., якщо вона використовує категоріальний апарат ХІХ століття? Очевидно, що епістолярний жанр ХІХ ст. виключав використання смайликів і був частиною зовсім іншого дискурсу.

Формально підкреслюється аполітичність культурології, оскільки вона займається вивченням "об'єктивних" процесів у суспільстві. Однак, на думку М. Ларуель, культурологія "намагається легітимізувати свої політичні та філософські припущення під виглядом визнаного інституційного дискурсу" [9, с. 33]. Вона дійшла таких висновків задовго до того, як "русская идея" (або "русский мир") отримала сьогоднішні відтінки і перестала здаватися абстрактною і нейтральною. "Культурологія продовжує заспокоювати інтелектуальне середовище об'являючи: вона представляє себе як науково обґрунтований підхід, що походить з коренів російської класики ХІХ ст., підтримується західними авторами і пропонує спрощене прочитання світу та Росії. Уперта аргументація нібито історичної незмінності національної релігії та менталітету дозволяє людям уникати питань про радянську владу, політичні та соціальні розриви в історії Росії ХХ ст. <...> в СРСР і змінити не лише зміст, але й ємність дискурсу про себе та про світ" [9, с. 34]. Звісно, можна не погодитися з висновками М. Ларуель, але більш конструктивно було б працювати над створенням власного дискурсу про радянське минуле. Й іноді вдається знайти цікаві підходи для розуміння особливостей аналізу культурного дискурсу [5]. Також переосмислення радянського минулого може привести до питання про культурну ідентичність.

Що таке культурна ідентичність: набір цінностей чи тривалий процес? Її можна пояснити як становлення та суспільний процес, а можна – як щось, що дається з народженням. Британська школа культурних досліджень розглядає питання ідентичності як процес суспільного становлення, а для пострадянської культурології це скоріше питання повернення до коріння та збереження традицій.

У цьому можна побачити перспективи використання культурної ідентичності, адже це шанс вийти за межі усталеного зразка – національної ідентичності та пошуку національної ідеї [4]. Ідеться не лише про етнічну приналежність чи історичну спадщину, а й про переосмислення артефактів у сучасному контексті замість просто задалегідь визначеного схвалення, "тому що так необхідно". Сьогодні нормою є розуміння унікальності культурної спадщини та можливості формалізації культурології. "Настільки ж унікальні культурологічні концепції, які демонструють різне бачення культури в різні культурно-історичні епохи, різні національні культури та цивілізації, очима різних особистостей, по-своєму виражають свою епоху, свою культуру та свою самобутність як суб'єкта цієї культури" [3].

Ситуація може змінитися більш прагматично, якщо культурологія спробує реструктуризувати свій дискурс відповідно до дискурсивного підходу дослідження культури. І тема культурної ідентичності може бути одним з перших питань, які слід переосмислити без категорійного апарату російської філософії XIX ст.

Висновок. Культурні дослідження можуть бути плідним полем досліджень, які здатні допомогти уникнути заздалегідь визначеного розуміння культури. Наприклад, для культурології ідентичність значною мірою є пошуком втраченого ідеалу з минулого. З цим пов'язано збереження традицій та культурно-історичної спадщини. Для культурних досліджень ідентичність (перш за все культурна ідентичність) – це процес становлення, створення сенсу та певної символічної реальності сьогодення. Не зосередження на цінностях та досягненнях минулого, а проєкція на майбутнє як конструювання нової ідентичності.

Синтез культурології з культурними дослідженнями, спочатку на рівні дискурсу, може допомогти подолати евристичну кризу, або неможливість пояснити те, що відбувається з суспільством і культурою в країнах колишнього СРСР на початку XXI століття. Він здатний якщо не пояснити, то запропонувати детальну відповідь і версію пояснення того, що відбувається в культурі. Свого часу культурні дослідження були пов'язані з постколоніальними дослідженнями саме з цієї причини. Таким чином, ефективна дерадянська можлива лише з опрацюванням радянського культурного досвіду. Що ж, Дніпропетровськ став просто Дніпром, але п'ятиповерхові хрущовки залишилися радянськими. Переосмислення радянської культури може початися з відчуття естетичної невідповідності їй. Це не політичний, не економічний чи будь-який інший фактор, а просто естетичне питання. Інтерпретація сучасної культури повсякденного життя стикається з проявами радянських культурних канонів. Конфлікт з радянським естетичним каноном проявляється у розумінні краси або того, що має право називатися прекрасним, і обмежується цим. Але питання набагато глибше. Якщо в результаті радикального радянського естетичного проєкту виникла нова спільнота – радянські люди, це не стосується лише ідеї краси. Радянські естетичні форми прагнуть зберегти місце в просторі міст, але залишаються неясними. Зв'язок між спогадами, утопіями та естетичною формою відкриває широкі можливості для роботи з суспільством та культурою. Спогади, утопії та естетичні форми – це плідна тріада для роботи творчих індустрій з радянським естетичним каноном, коли трансформується не об'єкт, а ставлення суб'єкта до нього.

Найяскравіший приклад тут – оране скло, той самий радянський знаковий посуд, без якого неможливо уявити ідальню або содовий автомат. Але зараз фасетні келихи, виготовлені на цьому ж заводі в Росії, присутні на полицях магазинів IKEA і сприймаються не як зразок радянської естетики, а як прояви сучасного скандинавського дизайну. Це може бути алгоритмом роботи з радянською спадщиною. Саме сфера творчих індустрій сьогодні намагається приєднатися до переосмислення Радянського Союзу під виглядом реорганізації та у сфері візуального представлення. Але це не тільки зміна логотипів та скорочення назв, а й спроба переосмислити роль та функцію естетичних форм у суспільстві. На основі дій окремих людей формується нова культура, систематичність таких дій свідчить про появу нової практики.

Ступінь критичного ставлення до радянського естетичного канону серед представників творчих інду-

стрій іноді настільки високий, що можна говорити про естетичне повстання, яке розуміється як бажання окремих людей відмовитися від поширених соціокультурних практик або замінити їх на принципово нові. Ці естетичні дії є соціальними, навіть якщо вони виконуються без необхідного рівня рефлексії. Також переосмислення має торкнутися і питання змісту культурології як академічної дисципліни, щоб не повторювати штампи цивілізаційного підходу з особливим місцем і шляхом Росії, а приділити належну увагу власне культурі і її місцю у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин / Б. Гройс. – М.: Ad Marginem, 2013. – 168 с.
2. Грыгаровіч Я. Д., Смолік А. І. *Прыкладная культуралогія* / Я. Д. Грыгаровіч, А. І. Смолік. – Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2005. – 228 с.
3. Кондаков И. В. Российская культурология как феномен отечественной культуры [Электронный ресурс] // Культурологический журнал. – 2011. – №6 (4). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiyskaya-kulturologiya-kak-fenomen-otchestvennoy-kultury/viewer>
4. Лыч Л. *Беларуская нацыянальная ідэя: тэарэтычны і практычны аспекты* / Л. Лыч. – Мінск: [б. в.], 2010. 447 с.
5. Переверзев Е. В. Современный культурологический анализ дискурса / Е. В. Переверзев // Современный дискурс-анализ. – 2009. – № 1 (1). – С. 65–74.
6. Уайт Л. А. *Избранное: Эволюция культуры* / Л. А. Уайт. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 1064 с.
7. Уайт Л. А. *Понятие культуры* / Л. А. Уайт // Вопросы социальной теории. – 2009. – № 1 (3). – С. 95–124.
8. Шапинская Е. Н. *Культурология после постмодернизма* [Электронный ресурс]. / Е. Н. Шапинская // Культурологический журнал. – 2010. – № 1 (1). – Режим доступа: http://cr-journal.ru/files/file/01_2011_11_59_31_1295513971.pdf
9. Laruelle M. *The Discipline of Culturology: A New 'Ready-Made Thought' for Russia* / M. Laruelle // *Diogenes*. – 2004. – № 4 (51). – С. 21–36.
10. Marcuse H. *The aesthetic dimension: Toward a critique of Marxist aesthetics* / H. Marcuse. – Boston: Beacon Press, 1978. – 88 с.
11. Ousmanova A. *Crossing Borders, Shifting Paradigms: The Perspectives of American Studies / Cultural Studies in Eastern Europe* / A. Ousmanova // *American Studies International*. – 2003. – № 1–2 (XLI). – С. 64–81.
12. Scherrer J. *Kulturologie: Russland auf der Suche nach einer zivilisatorischen Identität* / J. Scherrer. – Göttingen: Wallstein, 2003. – 188 с.
13. White L. A. *The Science of Culture: A Study of Man and Civilization* / L. A. White. – New Providence, N.J.: Grove Press, 1949. – 460 с.

REFERENCES

1. Groys, B. (2013). *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow, Ad Marginem. (In Russian).
2. Grygarovich, Ja. D., Smolik, A. I. (2005). *Prykladnaja kul'turalogija [Applied Culturalology]*. Minsk, Adukacyja i vyhavanne.
3. Kondakov, I. V. (2011). Rossijskaja kul'turologija kak fenomen otchestvennoj kul'tury [Russian cultural studies as a phenomenon of Russian culture]. *Kul'turologičeskij žurnal*. № 6 (4). Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiyskaya-kulturologiya-kak-fenomen-otchestvennoy-kultury/viewer>
4. Lych, L. (2010). *Belaruskaja nacyjanal'naja idėja: tjearetyčnyj i praktyčnyj aspekty [Belarusian national idea: theoretical and practical aspects]*. Minsk.
5. Pereverzev, E. V. (2009). *Sovremennyj kul'turologičeskij analiz diskursa [Contemporary cultural analysis of discourse]*. *Sovremennyj diskurs-analiz*. № 1 (1), 65–74.
6. White, L. A. (2004). *Izbrannoe: Jevolucija kul'tury [Featured: The Evolution of Culture]*. Moscow, Rossijskaja političeskaja jenciklopedija.
7. White, L. A. (2009). *The Concept of Culture*. *Voprosy social'noj teorij*. № 1 (3), 95–124. (In Russian).
8. Shapinskaja, E. N. (2010). *Kul'turologija posle postmodernizma [Cultural studies after postmodernism]*. *Kul'turologičeskij žurnal*. № 1 (1). Retrieved from http://cr-journal.ru/files/file/01_2011_11_59_31_1295513971.pdf
9. Laruelle, M. (2004). *The Discipline of Culturology: A New 'Ready-Made Thought' for Russia*. *Diogenes*. № 4 (51), 21–36.
10. Marcuse, H. (1978). *The aesthetic dimension: Toward a critique of Marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press.
11. Ousmanova, A. (2003). *Crossing Borders, Shifting Paradigms: The Perspectives of American Studies*. In *Cultural Studies in Eastern Europe*. *American Studies International*. № 1–2 (XLI), 64–81.
12. Scherrer, J. (2003). *Kulturologie: Russland auf der Suche nach einer zivilisatorischen Identität*. Göttingen: Wallstein.
13. White, L. A. (1949). *The Science of Culture: A Study of Man and Civilization*. New Providence, N.J., Grove Press.

A. D. Krivolap, PhD of Philosophy in Culture Studies,
Belarusian State University of Culture and Arts,
17, Rabkorovskaya Street, Minsk, 220007, Belarus

POSSIBILITIES AND LIMITATIONS OF CULTURAL STUDIES FOR RETHINKING THE SOVIET HERITAGE

The article is devoted to the answer to the question how that became possible when culturology was translated into English as Culture studies? There is no danger of losing something in translation, there is a huge conceptual mistake. The work is devoted to the problem of specific cultural forms of adaptation and using terms of culturology. There is a deep and large challenge for social and cultural discourse reflex and explain the difference between culturology and culture studies. The purpose of this text is to describe this academic discourse of culturology and to understand the conditions for the possibility of its existence and underline some differences from culture studies. Culturology was proposed in the western academic tradition but broadly adopted and welcomed in post-Soviet space.

Culturology can be understood as a broad social and cultural phenomenon that brings deep consequences to society in transition. The post-Soviet reality can be studied in the frame of postcolonial discourse and culturology will have a chance for new-born again to solve new social challenges. Against the background of serious values about the Soviet past, the critical attitude to Soviet aesthetics does not seem unexpected. Rethinking the Soviet past should begin not with political or economic aspects, but with aesthetic and cultural issues. The discourse of culturology contributes to the creation of a certain vision of the social and physical realities. We will try to consider this process by the example of the approach of culturology to the problem of identity. It is interesting that different visions, what cultural identity is, exist simultaneously. On the one hand, cultural identity is considered as a normative requirement to meet certain socio-cultural requirements, historical ideals that have been tested for centuries and strive for their revival. But, on the other hand, cultural identity is interpreted as an endless process of social formation and the search for answers to new questions and social challenges. The first approach is more typical for culturology, and the second – for culture studies.

Key words: culturology, decommunization, rethinking, culture studies.

А. Д. Криволап, канд. культурології
Белорусский государственный университет культуры и искусств,
ул. Рабкоровская, 17, г. Минск, 220007, Беларусь

ВОЗМОЖНОСТИ И ОГРАНИЧЕНИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ ДЛЯ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ СОВЕТСКОГО НАСЛЕДИЯ

Посвящено ответам на два вопроса: что не так с переводом культурологии на английский язык как культурных исследований? И каким образом дискурс культурологии может быть полезен в процессе десовиетизации? Рассмотрена проблема конкретных культурных форм адаптации и использования терминологии культурологии. Цель этого текста – показать концептуальные отличия культурологии от культурных исследований, а также описать возможности дискурса культурологии для работы по переосмыслению советского наследия. Культурология была предложена западной академической традицией, но широкое распространение получила на постсоветском пространстве. Постсоветская ситуация может изучаться в рамках постколониального дискурса. Дискурс культурологии способствует созданию определенного видения социальной реальности. С одной стороны, культурная идентичность рассматривается как нормативное требование для удовлетворения определенных социокультурных потребностей, реализации исторических идеалов, проверенных веками. Но, с другой стороны, культурная идентичность трактуется как бесконечный процесс социального формирования и поиска ответов на новые вопросы и социальные вызовы. Первый подход более характерен для культурологии, а второй – для культурных исследований.

Ключевые слова: культурология, декоммунизация, переосмысление, культурные исследования.

УДК 130.31:130.2(045)

А. Ю. Морозов, д-р філос. наук, доц.
Київський національний торговельно-економічний університет,
вул. Кіото, 19, м. Київ, 02156, Україна
a.morozov@knute.edu.ua

М. М. Рогожа, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
mrogozha@ukr.net

ТРАСПЕРСОНАЛЬНИЙ ДОСВІД ЯК ВІДПОВІДЬ НА ВИКЛИКИ НІГІЛІЗМУ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Приділено увагу питанню духовності як екзистенційної налаштованості людини на священну таємницю буття. Будучи трансцендентною, царина священного в акті епіфанії проявляється у різноманітних символічних формах особистісного досвіду. Стверджується, що духовністю par excellence виступає трансперсональний досвід, який сполучає особистість з таємницею священного як "незбагненого" не інтелектуально, а шляхом буттєвої співпричетності. У цьому інтуїтивному акті духовного натхнення людині відкривається невимовна істина речей по той бік "фактів" і "текстів". Трансперсональний досвід є конститутивним у процесі становлення людини, її олюднення. У ньому відбувається "трансценденція" індивідуального, що передбачає постійний рух самовдосконалення та самопоходання, "розширення свідомості". Це можна назвати духовною ініціацією шляхом поступового морального преображення особистості через символічну смерть і воскресіння, метою якого є реалізація буттєвої повноти її існування, досягнення стану щастя-блаженства. Наводяться історичні форми духовної ініціації, такі як античні містерії і християнське таїнство Єхаристії. Особливу увагу зосереджено на аналізі платонівського розуміння натхнення-шаленства. Зазначено, що в надрах сучасної секулярної культури, що є наслідком нігілістичної установки на "розчаклування світу" та морального релятивізму, неминуче зароджується ностальгія за священним.

Ключові слова: трансперсональний досвід, нігілізм, моральний релятивізм, істина буття, факти і речі, мовчання, натхнення, духовність, символ, містерії, ностальгія.

Постановка проблеми. Прагнення індивіда віднайти смисл власного існування, досягти духовно-ціннісної і буттєвої повноти (з-бути-ся і від-бути-ся) є споконвічним та універсальним. Ніщо не паралізує людську волю так сильно, як тривожне відчуття абсурдності, беззмістовності власного існування, знецінення світу (див. детальніше аналіз тривоги абсурду в класи-

чних роботах П. Тілліха "Мужність бути", Р. Мея "Про сенс тривоги" та В. Франкла "Людина в пошуках сенсу" [22; 10; 29]). У свою чергу, "воля до смислу" (В. Франкл) як вроджена людська інтенція та екзистенційна потреба у своїх граничних проявах тісно пов'язана із переживанням особою вищих безумовних цінностей добра, краси, щастя-блаженства. Останнє супроводжується

відчуттям безмежної радості, любові-емпатії до всього суцього як блага, усвідомленням безкінечності власної особистості, ілюзорності смерті тощо. Досвід щастя-блаженства є своєрідним показником того, наскільки воля до смислу була успішно втіленою. І навпаки: депресії, фрустрації, апатії, суїцидальні стани, нігілістичне відкидання культурних традицій, постмодерністська байдужість або іронічне ставлення до великих наративів культури, її класичних цінностей та ідеалів свідчать про поразку чи слабкість цієї волі.

Кореляція понять "смысл життя" – "цінності/чесноти" – "щастя" в межах традиційних культур (античності, християнства, Далекого Сходу) була самоочевидною. Щоправда, через суттєву різницю в метафізичних картинах світу можливі різні інтерпретації. Чи є щастя-блаженство ("евдемонія") як вершина реалізації усіх людських можливостей і ціль розумного існування результатом однієї лише праведності і життя згідно чеснотам? І чи достатньо нам однієї лише етики (або навіть етикету) для реалізації найвищої мети життя? Чи можливий інший варіант, коли щастя-блаженство не залежить виключно від зусиль людини і потребує трансцендентного ("не-світового") джерела, того, що, наприклад, у християнстві називається духовним "молитовним досвідом", що дається благодаттю Святого Духа? Іншими словами, питання стоїть таким чином: чи є повнота духовного розвитку людини станом природним (реалізацією внутрішньо закладених потенцій природи людини, що не потребує виходу за межі "Я", тобто чистою само-реалізацією) або над-природним (тобто таким, де вимагається специфічний трансперсональний досвід, в якому долається "само-", "самість")?

Мета статті – проаналізувати сутнісні характеристики трансперсонального досвіду, показати його різні історичні форми в європейській культурі.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки трансперсональний досвід є міждисциплінарною проблемою, то він перебуває у фокусі уваги філософів, релігієзнавців, психологів, істориків культури, богословів тощо. Теоретичні основи його аналізу заклали К. Уілбер ("Око духа"), А. Маслоу ("Психологія буття"), М. Еліаде ("Історія віри та релігійних ідей"), Є. Торчинов ("Релігії світу. Досвід трансцендентного. Психотехніка і трансперсональні стани"). Окремі аспекти трансперсонального досвіду в домодерній культурі (на матеріалі античності і візантійської традиції) вивчали Р. Генон, В. Малявін, В. Отто, О. Шмеман, С. Сахаров, П. Мінін та інші. Фундаментальні світоглядні і методологічні орієнтири для вивчення трансперсонального досвіду були прокладені в класичних працях М. Гайдеггера, Л. Вітгенштейна, Ч. Тейлора.

Виклад основного матеріалу. Вади "іманентної парадигми". Якщо ми обмежуємося природою, обто працюємо, умовно кажучи, в "іманентній парадигмі", то ця епістемологічна стратегія рано чи пізно (через низку історико-філософських опосередкувань) виведе нас до матеріалістичного розуміння природи взагалі і природи свідомості зокрема, до неминучого висновку, що щастя є епіфеноменом складних біохімічних процесів, що відбуваються в мозку. Відповідно, вирішення сенсожиттєвої проблематики у межах цієї стратегії переноситься у вульгарну матеріалістичну (позитивістську) площину перетину психіатрії, нейрофізіології, дієтології, фармацевтики і т. д., тобто відповідної техніки "нормалізації" біохімії мозку. Сьогоднішній рівень науки дозволяє розробляти ліки практично від усіх симптомів "екзистенційного вакууму", про які сповіщали В. Франкл, Е. Фромм, П. Тілліх, Р. Мей, К. Юнг та інші дослідники гуманістичного напрямку в психології і теології: депресії, тривожності, апатії, агресії тощо. Приймав відповідну пігулку – і

став "щасливим": відчув збудження, ейфорію, бадьорість, безстрашність, безмежну любов до всіх (потрібне підкреслити). Закінчилася дія ліків-наркотиків (до речі, англійське слово "drug" має саме такий подвійний переклад) – і буттєва повнота щастя-блаженства згортається назад: до нудьги й абсурду повсякденності, царини безособового ("Das Man"). Ясно, що подібна терапія носить симптоматичний характер, але не лікує причини захворювання, адже тут розривається відкритий стародавніми мудрецьми, а сьогодні майже забутий причинно-наслідковий зв'язок між щастям і чеснотами, які необхідні для його досягнення.

Техніка досягнення щастя в межах "іманентної парадигми" може носити й більш складний, соціально-інженерний характер, коли за допомогою маніпулятивних технологій в масову свідомість впроваджують стереотип, за яким щастя дорівнює певному наборові "знаків щастя" (Ж. Бодріяр). Так формується тип "нормальної" людини-конформіста, що грає за правилами гри суспільства споживання. Щастя зводиться до речей і послуг, які демонструють певний статус особи в суспільстві: одяг, машина, будинок, гаджети і т. д. Відповідно, нещасна людина – лузер (невдаха), який з тих чи інших причин позбавлений "знаків щастя". Ще гірше положення у того, хто не бачить в отриманні "знаків щастя" сенсу – така людина для ідеології консюмеризму є ненормальною, девіантною. Це – злочинець, божевільний, маргінал, внутрішній емігрант. Е. Фромм у роботі "Мати чи бути?" доволі ретельно описав хибність, марність і вульгарність (пошлість) такої матеріалістичної установки на отримання, володіння і накопичення. Тому ми не будемо спеціально на цьому зупинятися.

Фактичність і контрфактичність. Говорячи про проблему смислу і цінностей людського існування в межах "іманентної парадигми", доцільно послатися на знамениту тезу Л. Вітгенштейна про те, що "світ – це сукупність не речей, а фактів" (афоризм №1 [1]). Ця теза одразу ж стикається із проблематичністю пояснення символічного світу культури, в якому живе людина, тобто ціннісного виміру. Адже емпірично вивести з фактів їхню норму, якість, а відтак смисл і цінність (оцінку) неможливо. Цінності – контрфактичні. Існування людини – це емпіричний "факт", але в чому смисл і цінність цього факту? "Факт" і "цінність факту" (і зрештою – "смысл факту") належать до різних порядків буття. Це можна порівняти з різницею між двовимірним і тривимірним простором.

Цінності не є і не можуть бути предметом строгої науки. Це принципово не-наукова сфера компетентності. Л. Вітгенштейн в "Логіко-філософському трактаті" пише: "Сенс світу має перебувати поза ним. У світі все таке, як воно є, і все діється, як діється, у ньому немає жодної вартості, а якби була, не мала би вартості. Якщо є якась вартість, що має вартість, то вона має перебувати поза всім, що діється і так-існує. Бо все, що діється і так-існує – випадкове" (афоризм 6.41) [1]. І далі ще один характерний пасаж: "Якщо стануть відомими всі факти світу, головні питання життя (етичні, світоглядні) питання. – Прим. наші) не будуть навіть порушені". Якщо моральні цінності контрфактичні, то про них наука нічого не може сказати. Про цінності можна лише мовчати, вказуючи на їхнє місце в логічній структурі світу та пізнавальному процесі: "Етика трансцендентальна. Етика і естетика – єдині" (афоризм 6.421) [1, с. 83–84].

Здавалося б, така постановка питання має суто негативні наслідки з етичної точки зору. Якщо сенс мають лише емпіричні ("атомарні") факти, тоді твердження "політика Гітлера в 1930-ті роки щодо євреїв полягала в "остаточному вирішенні" єврейського питання"

має смисл, адже спирається на факти. Тоді як твердження *"політика Гітлера в 1930-ті роки щодо євреїв є моральним злом і злочином проти людяності"* вже не є фактом, а отже, не має логічного смислу, адже науково не доведеними / не проясненими залишаються ключові метафізичні поняття: "зло", "добро", "людяність", "моральне" тощо. Отже, позитивістська картина світу, унеможливаючі строги з наукової точки зору етичні судження, так чи інакше приводить нас до ситуації морального нігілізму. Водночас позитивізм показує, що "головні питання життя" залишаються метафізичними питаннями і доступні в особливому стані мовчання. "Про що не можна говорити, про те слід мовчати". Ясно, що мовчання, про яке йдеться у Вітгенштейна, – це не логічне заперечення мовлення, не просто відсутність звуку/шуму чи штучна пауза в розмові, коли співрозмовникам немає про що говорити. Ні! Мовчання – специфічний досвід вдвигання-споглядання, де інтенсивно переживаються невимовні (невербальні) речі. Як і що саме переживається у досвіді мовчання, в "Логіко-філософському трактаті" не тематизується, а лише натякається. Можна припустити, що в останньому короткому афоризмі Трактату в імпліцитному вигляді міститься відсилка і до платонізму, і до візантійського ісіхазму, і до буддистських молитовних станів (див. детальніше про Вітгенштейна як містика [2; 19]). З методологічної точки зору важливим є те, що показуються межі наукової компетенції і водночас окреслюється екзистенційна (ціннісно-смилова) сфера, де царюють ненаукові форми пізнання (релігія, містика, поезія). Логічний позитивізм заперечує метафізику як науку, але не заперечує її предметне поле. Саме з цієї методологічної конструкції можна намітити подальший шлях до тих трансперсональних форм пізнання, які долають замкнену шаркльупу іманентності і націлюють людину на трансцендентне, контрфактичне.

Тотальність тексту. Подальший розвиток "іманентної парадигми" веде нас від логічного позитивізму до остаточної деконструкції метафізики. Факт – це певна подія, яка може бути описана в тексті – письмовому чи усному. З фактів складається певна оповідь, "нарратив", який "відповідає" на інший нарратив, вступає із ним в діалог (підтверджує, заперечує, сумнівається, вірить, іронізує, запитує знову і т. д.). Отже, сказати, що "світ – це сукупність фактів", по суті, те ж саме, що сказати, що "світ – це сукупність текстів". Останні становлять певний культурно-історичний контекст, який, у свою чергу, веде діалог з іншими культурно-історичними контекстами, і так далі до безкінечності. Це гігантські архіпелаги текстів є автономними системами, у яких, як запевняють нас постструктуралісти, "означальне" відривається від "означуваного" (об'єктивності речей), а "автор помирає" (Р. Барт). Відповідно, заперечується авторська монополярна позиція на єдину правильну інтерпретацію тексту, усувається будь-яка смислова ієрархія (істина-хиба, краще-гірше, піднесене-вульгарне). В цій тотальності тексту ("немає нічого поза текстом") конкретні цінності і норми оголошуються конвенціональними, дискурсивними, історично і культурно обумовленими, існуючими і породженими в конкретному часо-просторі культури.

Утім, стверджувати, що цінності є лише контекстуальними, дискурсивними, означає знову "удар" по етиці, що завершується релятивізмом і нігілізмом. Тільки вдумаймося! В одному тексті Гітлер є Прометеем-визволителем арійської раси, в другому – прокляттям Європи і катом, в третьому – персонажем коміксу, в четвертому – ліричним героєм пісні, який викликає жіночі симпатії, і так далі. В одному дискурсі Голокост – це суворі і трагічна реальність, в іншому цей же самий

Голокост – фарс і містифікація, в третьому – тема анекдоту із серії "чорного гумору". У цьому "поліфонічному" (М. Бахтін) розмаїтті позицій, точок зору, "голосів" тоне авторська метапозиція: оскільки всі ці тексти є рівноцінними, то не існує істини текстів. Жоден не може претендувати на істинність, універсальність, незаангажованість. Якщо цінності – це тексти, що народжуються в інших текстах, відповідно для опису символічного світу підходить постмодерністська модель "різоми" (Ж. Дельоз) – грібниці, в якій відсутні класичні метафізичні опозиції центру і периферії, духовних "висот" і "низин" (за М. Бердяєвим), добра і зла. З психіатричної точки зору така різота свідчить про шизофренічний діагноз, патологію мислення, де розщеплюється "Я" як трансцендентальний центр, що уможливлює єдність особистості. Натомість замість цього центру починають конкурувати між собою різні "персонажі" (в юнгіанському сенсі цього слова).

Отже, позитивістська і постструктуралістська картини світу унеможливають існування універсальних, об'єктивних та необхідних моральних цінностей. Звідси логічно випливає один практично значущий результат. Якщо добро, зло, природа людини і т. д. суть метафізичні, контрфактичні поняття або в кращому разі контекстуально обумовлені відносні і мінливі "дискурсивні домовленості", то ми не можемо оперувати жодними моральними і правовими категоріями, що претендують на універсальність, як, наприклад, "злочин проти людяності", "злочин без строку давності", "гуманізм", "природні права", "сумління", "гідність" і т. д. Якщо "тексти" історії людства можуть бути переписані і щоразу по-іншому інтерпретовані, відповідно немає жодного сенсу в існуванні музеїв пам'яті Голокосту чи жертв Хіросіми та Нагасакі, фондів захисту прав і свобод громадян тощо. Коли заперечуються універсальні цінності, розпадається світ, в якому ми живемо, "розсипається" як абсолютно ненаукова і бездоказова вся західна політична риторика про демократію як універсальну форму правління, про необхідність розповсюдження демократії в недемократичних країнах і т. д. Утім, логічна суперечливість подібного ціннісного шизофренічного "розщеплення" очевидна. Адже твердження "не існує універсальних ціннісних констант" повинно підпадати під свою ж власну вимогу, тобто не може бути універсальним. Коли проголошується, що "все відносно та історично", то в першу чергу відносною та історичною є сама ця проголошена теза.

"Назад до речей". Щоб уникнути подібних крайнощів нігілізму і знайти можливість оперувати універсальними й об'єктивними цінностями, потрібно повернутися до того, що знаходиться поза фактичністю і текстом (а значить, і поза теоріями, концепціями, інтелектуальними надбудовами і моделями), – "назад до речей" (Е. Гуссерль). Світ – це не лише факти, події, предмети мислення і тексти, а передусім "речі". Ясно, що у випадку смислів і цінностей ідеться про "речі" в ідеальному значенні цього слова. В платонізмі речі – це "ейдоси", у феноменології – "феномени свідомості" (ноєми), у філософії Дж. Сантаяни – "царство сутностей", в системі А. Уайтхеда – "ідеальні об'єкти", у Ж. Дерріда – гіпотетичне "трансцендентальне означуване" і т. д. Для Гайдеггера речі – це особливий рід буття, їх ми можемо оцінювати через "четверицю буття", що утворена парами протилежностей: небо-земля, боги-смертні. [див. 30]. Через речі промовляє "істина буття", а через категорію "буття" можна вийти до наступної категорії "благо", адже все суще в силу своєї причетності до істини буття є благом. Метафізичний трикутник буття-істина-благо уможливлює всі подальші філософські і теологі-

чні спроби побудови ціннісної ієрархії. Цінності і смисли – це речі, що речуть, "промовляють до нас з висоти" (Д. Ф. Гільдебранд), закликають до свого втілення. Водночас речі, що не є фактами і містяться поза текстом, потребують особливого бачення-розуміння, тобто особливого інтуїтивного трансперсонального досвіду прозріння в їхню сутність. Без цього досвіду ми приречені перебувати у "ціннісній сліпоті" (М. Шелер, Д. Ф. Гільдебранд), небажанні відповідати на їхній виклик.

Що ж до тези про історичну обумовленість цінностей і анти-універсалістські тенденції, то на це можна відповісти, що сама можливість розрізнення порядків буття – суцього і належного, фактів і цінностей – універсальна і метаісторична. Тобто можливість розрізнення не є культурно обумовленою, а виступає апіорною умовою можливості будь-якої культури взагалі. Здатність наділяти факти смислом і цінністю – це своєрідна "трансцендентальна граматики культури" (термін наш), без якої факти не мали б ніякого сенсу. Факти "нанизуються" (себто пояснюються, інтерпретуються, оцінюються) лише за допомогою цієї "трансцендентальної граматики". А ця граматики, в свою чергу, не була би дійсною, якби вона не спиралася на об'єктивність речей, а відтак і об'єктивність їх цінностей. (Тут можна послатися на М. Шелера і Н. Гартмана, які використовували поняття "матеріального апіорі" в етиці та обстоювали принцип об'єктивної ієрархії цінностей).

Як відомо, сфера трансцендентального – це прерогатива метафізики. Відтак проблематика смислу і цінності буття як такого, людської "волі до смислу" (телос якої, як вже було сказано вище, є верховні цінності) виводить нас, так чи інакше, за межі "природи" і "фактів", на шлях до релігії, яка є квінтесенцією метафізичних (духовних) пошуків людства.

Духовність як зв'язок між індивідуальним та надіндивідуальним (трансперсональним). Так само як для "іманентної парадигми" щастя, задоволення, спокій (tranquility) є епіфеномени матеріальних (біологічних, фізичних, хімічних) процесів в організмі, так і для релігійної (умовно "над-природної") парадигми вони також трактуються як похідні, побічні продукти – але вже не матеріальних процесів, а певної духовної роботи і духовного досвіду, від яких вони отримують свою значущість. Важливо є ремарка Г. Гегеля про те, що "таємниця щастя полягає у здатності виходити з кола свого Я" [3, с. 304]. Можна взяти її за точку відліку подальших міркувань. Це означає, що замкнена в своєму егоїзмі особа відчуває свою збитковість і несамоодатність. Тільки розмикаючи коло індивідуального світу в акті трансценденції (переростання індивідуальних меж), долаючи самоцентрованість і монологічність, стаючи частиною цілого, людина досягає буттєвої повноти і душевного миру. "Ексцентричність" (термін Е. Левінаса) людської екзистенції, покладання смислового центру не в собі, а назовні, показує її залежність від Іншого, марність всіх зусиль побудувати монадоподібну автономну "самість" (selfness). Водночас Інший, його "обличчя-лик", як правильно зауважує Е. Левінас, у своєму внутрішньому світі безкінечно відмінний від Я, тобто є абсолютно Іншим. Така абсолютна "іншість" ближнього поруч з нами неминуче відсилає нас до монотеїстичної концепції Бога-Особистості, абсолютно Іншого від створеного ним світу. Таким чином, ми поступово підходимо до питання про смисловий центр ваги для особи, яка, долаючи "коло свого Я" (Гегель), прагне смислу і щастя. Дорогоказом для нас буде саме слово існування (existentia), яке споріднене зі словом ecstasis. Екстатичність існування свідчить про те, що воно, по-перше, черпає життєві сили не з самого себе, а із зовнішнього

джерела, а по-друге, що постійний процес самоподолання ("виходу із себе"), очевидно, має абсолютний смисловий горизонт, на фоні якого і в напрямку якого він відбувається. Іншими словами, якщо екзистенція – це трансценденція, то існує й те, що кардинал Карл Ранер називав "Куди-і-Звідки трансценденції", священна і невимовна таємниця буття.

Стародавні мудреці стверджували, що індивідуальна свідомість ("я мислю") не є відправною точкою відліку в світі і що онтологічно мірою всіх речей виступає царина абсолюту (Першо-розуму). Згадаймо Геракліта Темного, який попереджав своїх учнів: "слухай не мене, а Логос..." [28, с. 51]. Особистість народжується у співпричетності індивідуального до надіндивідуального. Тільки у цій націленості до "вершин буття" (М. Бердяєв) вона ціннісно зростає і розширяється. І навпаки: екзистенційна відмова від служіння надіндивідуальним смислам і цілям, байдужість до "високих" надзавдань, відсутність "смаку до вічності" (саме так Шлейермахер визначав сутність релігійної свідомості) завершуються стагнацією "особистісності" (personhood) як принципу. Чим більше сучасна секулярна людина зацікавлена на "своєму", суто індивідуальному, партикулярному, тим менш вона щаслива і тим частіше вона відчуває відчуження, самотність, екзистенційний вакуум, які вона найчастіше компенсує: нестримним гедонізмом, наркотиками, немотивованою агресією, моральним і правовим нігілізмом, уходом в сектантство, віртуальну реальність і т. д. Проф. Чарльз Тейлор в роботі "Секулярна доба" називає індивідуалізм "моральною хворобою модерності" [21]. Ми характеризуємо цю хворобу як втрату духовності, або "деперсоналізацію" (не в психіатричному, а саме в моральному сенсі цього слова, хоча ці два аспекти між собою, безумовно, пов'язані).

Що ж таке духовність? Сьогодні часто-густо живляють поняття дух, духовність у переносному, алегоричному значеннях, дедалі більше розмиваючи їхній первинний смисл. Під "духовним" тут і далі ми розуміємо прояв буття як священної таємниці божественного ("Куди-і-Звідки трансценденції") в повсякденному світі та символічну форму вираження цієї таємниці в особистісному досвіді. Іншими словами, духовність – це налаштованість людини на священне; останнє, в силу цієї налаштованості, відкриває себе конкретній особі у формі епіфанії ("богоявлення"). Без цього явлення епіфанії трансцендентна царина священного завжди залишалася б абсолютно непроникною таємницею, непізнаваною "річчю-в-собі". Заперечення епіфанії (можливості досвіду зустрічі з божественним) веде до крайнощів кантівського агностицизму і подальшої анти-метафізичної нігілістичної лінії філософування. Завдяки духу (гр. "нус") особистість є онтологічно розімкненою структурою, якій приодчиняється священна таємниця буття. Якщо використовувати традиційну термінологію, духовний досвід є вікном, крізь яке в темряву матеріального світу потрапляє світло "божественних енергій" (Г. Палама), що наповнює життя людини вищим смислом. У більш сучасних термінах можна назвати це "піковим переживанням" (А. Маслоу), переживанням-ціллю, в яких особа досягає абсолютного горизонту трансценденції, "остаточної" відповіді на фундаментальні екзистенційні питання. У цьому піковому переживанні людині відкривається бачення сутності речей – такими, якими вони є у своєму бутті, а також справжній смисл власного існування.

Трансперсональний досвід як духовність par excellence. Трансперсональний досвід – не просто один з проявів духовного, поряд із моральним та естетичним. На наш погляд, це духовний досвід par

excellence. Він підносить індивідуальне існування людини, сполучаючи її через низку сходинок з таємницею священного і "незбагненого" (С. Л. Франк). Як відмічає дослідник П. Мінін, такий досвід, на відміну від абстрактного пізнання, якісно змінює життя людини [11]. Трансперсональний досвід, або досвід буття (в цьому випадку будемо розглядати їх як синоніми), є конститутивним у процесі становлення людини, її олюднення. Без нього людина втрачає свій привілейований онтологічний статус, розлюднюється, перетворюється на річ серед інших речей, людський матеріал. Водночас у цьому досвіді відбувається "трансценденція" індивідуального, що передбачає постійний духовний рух вдосконалення та самопоходання. Цей "рух вгору" можна назвати також духовною ініціацією, тобто символічною смертю і воскресінням, шляхом поступового морального преображення особистості. Наприклад, візантійська аскетична традиція називає це "метаноєю", тобто кардинальною переминою розуму, самого способу буття, смертю старої (вітхої) людини і народженням нової людини, що досягла богоподібності (святості). Аналогічне духовне преображення (описане в термінах "просвітлення", "звільнення" тощо) можна знайти також в далекосхідних практиках.

Зауважимо також, що трансценденція як осердя трансперсонального досвіду ніколи не є в чистому вигляді "самотрансценденцією", бо неможлива без присутності відкритості. Іншому через довіру, емпатію тощо. Можна порівняти це із фізичною неможливістю здійснити відомий трюк барона Мюнхгаузена: витягнути самого себе за волосся з болота. Про яке "болото" би не йшлося – фізичне, екзистенційне, культурно-історичне – опори виключно на самість, на само-стояння, на внутрішні резерви недостатньо. "Істина буття", персоналізована в особі Бога авраамічних релігій або богів (як, наприклад, боги гайдегґерівської "четвериці буття") чи деперсоналізована (даосизм, буддизм), є джерелом, рушійною силою і кінцевою метою трансценденції.

Релігійне натхнення. Частина I. Античність.

Одним із конститутивних елементів релігійного досвіду є "натхнення". Саме слово "надихати" етимологічно споріднене із "дихати", а дихання, у свою чергу, пов'язане із духом ("рпеи́та"). Отже, ідеться не про повсякденне (побутове) розуміння, а більш глибоке значення цього слова. "Духовне натхнення" потребує відповідної налаштованості, підготовки, входження в певний психо-емоційний стан, який сьогоднішні психологи би назвали "зміненим станом свідомості", "трансперсональним досвідом" (К. Уілбер). Ризикнемо стверджувати, що у житті видатних постатей таке духовне натхнення часто було джерелом знання і творчості. Ось, наприклад, як свідчив про Геракліта Діоген Лаерцій: "З дитинства він був диваком: в молодості говорив, що не знає нічого, а коли подорослішав – що знає все. Він не був нічим учнем, але, за його словами, випитав самого себе і дізнався про все від самого себе" [7, с. 47]. Знання, яке отримав Геракліт, було миттєвим, немов блискавка божественного Вогню-Логосу. Згадаймо також Парменіда, який у пролозі філософської поеми "Про природу" сам зізнається, що богиня відкрила йому таємниці істинного буття. Тому багато філософських положень Парменіда (наприклад, тотожність буття і мислення) є, очевидно, інтуїціями-прозріннями, що були відкриті у трансперсональному досвіді.

Дуже ретельно тема натхнення, що асоціюється з божественним безумством-несамовитістю, розроблена у Платона. Ця тема показує, наскільки штучним і надуманим є сучасний світський поділ між філософією та релігією. Адже для Платона божественне натхнення виступає релігійним фундаментом *філософського дос-*

віду, без якого ми не можемо полишити звичайне повсякденне життя ("печеру") і доторкнутися до основ суцього, над-розумного цілого. Несамовите натхнення – джерело творчого мислення, що здатне до уяви, мистецтва думати образами, а не концептами. Шаленство, як і смерть, – це два напрями одного і того ж самого фундаментального питання про буття, тому що ми як мислячі істоти в смерті знаходимо межу свого тілесного (тваринного) існування, а в шаленстві – межу свого розумного існування. Водночас і смерть, і шаленство тісно пов'язані із сутністю філософування. Філософія покликана готувати людину до смерті, коли вона нарешті зможе остаточно вийти з печери невігластва та побачити справжній світ вічних ідей.

Що ж до безумства-натхнення, то без нього людина ніколи не почне мислити по-філософськи, тобто зазирати в сутнісну глибину речей, а не ковзати по їх поверхні: "Філософу притаманно відчувати здивування. Воно і є началом філософії" (Теетет, 155 d) [16]. Подив, здивування виражають відповідний настрій людини, що стала свідком чогось непересічного, дивовижного, незвичайного, такого, що виходить за межі звичайного сприйняття і здорового глузду. Подив означає входження у сферу несамоочевидного, яке вражає нас і приголомшує. Дуже сильно здивуватися означає прийти в стан несамовитості, нестями (рос. исступления), тобто буквально "вийти за межі розуму".

Дивовижне, як ми вже зазначали вище, для Платона певним чином співвідноситься з божественним, над-людським. В екстатичному подиві-натхненні людині відкривається божественне. Це відкриття є даром "богів". "Метафізичний стрибок" до нового бачення означає миттєву одержимість та безумну несамовитість, "манію", тобто "божественну зміну звичайного стану" (Федр 265 а). Манія як дар Божий є джерелом найвищих благ та істинного знання. "Нестями прекрасніша від розсудливості, бо та походить від Бога, а ця властива людям" (Федр, 244 d) [16]. Розсудливість – людська чеснота, а шаленство-натхнення – Богом дана можливість бачити (=розуміти) інтелігібельний світ ідей.

Платон (вустами Сократа) розрізняє два види несамовитості: "а нестями бувають двох видів: один є наслідком людських захворювань, а другий має місце тоді, коли людина з волі богів відхиляється від звичайного стану" (Федр, 265 а) [16]. В свою чергу, в божественній манії Сократ виокремлює чотири види: пророчу, що походить від Аполлона, містеріальну – що навіюється Діонісом, поетичну, що надсилається Музами, й еротичну, що дарується Афродітою та Еротом. Пророкування є особливим божественним даром натхнення. Манія не означає нестачу розуму, слабумство чи скудумство, втрату адекватності, відсутність самосвідомості тощо. Це особливий захват розуму, вихід за межі здорового глузду. На думку М. Мусіна, аполлонівське пророче шаленство є "катарсичним" (очищуючим) мисленням. Можна також назвати його морально спрямованим і аскетичним мисленням, адже у молитві Сократа наприкінці діалогу "Федр" лунають такі рядки: "Дорогий Пан та інші тутешні боги! Наділіть мене внутрішньою красою, а зовнішню у мене нехай буде у згоді із внутрішнім" (Федр, 279 b) [16]. Поєднання фізичного і духовного світла є основним атрибутом бога Аполлона. "У своїй чистоті Аполлон подібний до сонячного світла, що несе світле прозріння, а несамовите натхнення, що дарує Аполлон, є духовною ясністю радісного пізнання, що відкриває істину" [12, с. 73]. Аполлон – бог порядку і міри, формоутворюючий дух. Аполлон втілює стремління людини до прекрасної форми, що поєднує різні частини в одне-єдине органічне ціле.

"Якщо епітетом Аполлона є чистий, променистий, сяючий, то епітетами Діоніса є той, що звільнює, дозволяє, розв'язує" [12, с. 74]. Це божество втілює ідею становлення, руху, спонтанність і непередбачуваність. Аполлон роз'єднує, встановлює кордон і межу, норму, яку не можна переступати. Діоніс, навпаки, об'єднує, скасовує кордони і протиріччя, відміння норми, розмиває межі індивідуального, дає можливість індивіду перестати бути самим собою. Він скасовує смисл і порядок, захоплює душу в темряву хаосу – простір, де сходяться протилежності, життя і смерть.

Аполлонічне "катарсичне" й аскетичне мислення і діонісійське відкриваюче й "емансипуюче" мислення тісно пов'язані з поетичним натхненням. "Всі добрі епічні поети складають свої прекрасні поеми не завдяки вмілості, а будучи натхненними і одержимими" (Іон 533 е) [16]. Поет, немов бджола, збирає свою творчість у медоносних джерелах в садах і дібровах Муз. Поет здатний творити лише в стані нестями, коли він нібито втрачає відчуття здорового глузду. Поетична манія передбачає пристрасну молитву, благання богів, щоб вони подарували поетичне натхнення.

Найкращий тип шаленства – любовний, або еротичний. Ерот виражає досвід цілісності, поєднуючи духовну і матеріальну природу в людині, божественне і тваринне. В еротичному шаленстві знаходиться "той, хто дивлячись на земну красу і згадуючи справжню, окрилюється, і окрилений, прагне злетіти". Він не піклується про те, що внизу, а дивиться вгору, прагне злетіти, немов птах (Федр 249 с-d) [16]. Еротична манія захоплює людину, збирає всі її інтелектуальні, волевільні і чуттєво-емоційні сили в єдине ціле, піднімає до трансцендентного джерела усього сущого, дарує найвище щастя-блаженство.

Тепер кілька слів скажемо про символізм релігійного досвіду. Реальність, що відкривається в духовному досвіді, є вищою за мову. Вона досягається не дискурсивно, а інтуїтивно-споглядально. Згадаймо, як в діалозі Платона "Кратіл" Сократ стверджує, що мова не досягає істини сущого і що ми повинні пізнавати суще із нього самого, не застосовуючи імен (слів). Мислення, яке інтуїтивно досягає ідей, може виходити з-під влади імен. Таким чином, з точки зору цієї логіки, початок і кінець руху думки – це тиша, інтуїтивне споглядання, буттєва співпричетність до речей, а дискурс і аргументація – всього лише пауза в тиші.

Напрошується паралель між давньогрецькими і давньо-китайськими доктринами, зокрема з ученням про Дао. Лао Цзи писав про "безіменне Дао" як єдиний сокровенний принцип, таємницю, виток і джерело всього. Його не можна назвати, але на нього можна вказати, натякнути. Відомий китаєзнавець Володимир Малявін відзначає: "Для даоського патріарха думка і буття – одне, але Лао Цзи – майстер "темних речей", тому у нього не мова нав'язує свій порядок буття, а саме буття проступає крізь мову... Це мова, що повертається до чистого повідомлення-сполучення. В ньому з'яє буття" [9, с. 40]. Тут ідеться про сполученість, причетність до реальності того, що знаходиться по той бік речей і водночас пронизує ці речі, немов кров'яні судини. Речі поєднані, сполучені між собою і знаходяться у співпраці без всяких слів. Однак першоєдність речей не схоплюється категоріально. "Хоч би про що говорив Лао Цзи, він має на увазі "інше" і навіть "вічно інше" [9, с. 41]. Якщо смисл лежить по той бік мови та речей, то нам нічого не залишається, як повторити вслід за Лао Цзи: "знаючий не говорить, той, хто говорить, не знає" [9, с. 41]. Можна порівняти цей давньокитайський афоризм з аналогічним висловлюванням Людвіга Вітгенштейна:

"Про що не можна говорити, про те слід мовчати" [1]. Те, про що слід мовчати, зовсім не означає, що його не існує в реальності або що воно не має смислу і цінності. Навпаки, воно є абсолютно значущим, однак не може стати предметом розгляду науки з її опорою на "атомарні факти". Більш того, самі смисли речей не є "атомарними фактами", адже вони не є емпіричними об'єктами. Як писав Ж. Дельоз (і це дивним чином корелює із тим, про що говорили давньокитайські і давньогрецькі мудреці): "Смисл завжди припускається, як тільки я починаю говорити... Смисл розгорнутий одним боком до речей, а іншим до речень. Але він не зливається ані з реченнями... ані з якістю, яке дане речення позначає. Він є саме межею між реченнями і речами" [5, с.45]. Таким чином, ми не здатні "висловити смисл того, про що говориться, тобто в один і той же час висловити дещо і його смисл" [5, с. 45]. Абсолютно значуще, про що мовчать чи символічно натякають, є фактом особливого, неповсякденного досвіду.

Містерії. Говорячи про тишу, в якій передається невимовне божественної реальності і відбувається таємнича трансформація людини через смерть і воскресіння, доцільно згадати про давньогрецькі Елевсинські містерії. До наших днів залишилося вкрай мало документальних свідчень про них. Це було пов'язано із забороною під страхом смертної кари учасникам церемонії розповідати, що вони пережили. Єдине, що дійшло до нас, – поодинокі цитати з античних творів, які натякають на деякі подробиці церемоніалу. В загальних рисах зрозуміло, що в основі містерій лежало бажання людини возз'єднатися з божеством і отримати блаженне вічне життя. У гомерівському гімні на честь богині Деметри є такі рядки:

*Деметра... всіх посвятила в таїнства.
Святі вони і величні. Про них ні питати
Права не має ніхто, відповісти на розпит ще гірше:
У шанобі до безсмертних великих вуста замовкають.
Той з земнородних людей, хто таїнства бачив, – щасливий.
Той, хто до них не причетний, не буде ввік після смерті
Долі подібної мати в темному царстві Аїда
(470–80 строку). [14, с. 120–122].*

Схожі слова знаходимо у поета Піндара: "Щасливий той, хто бачив це (містерії), перед тим, як спуститися під землю. Йому відомий кінець життя. Він також знає його начало" [15, с. 31], і у драматурга Софокла: "Тричі щасливі ті смертні, що бачили ці таїнства і спускаються в Аїд, тільки вони зможуть мати справжнє життя там, для решти все там – страждання" (фрагмент 719) [20]. Отже, посвяченню було обіцяно, що його душа буде насолоджуватися блаженством після смерті і що вона не стане простою "тінню без пам'яті і сили" (стан, якого так бояться усі герої Гомера). Містерії повинні були нагадувати смертним події священної історії, символічно відтворювати сюжет викрадення Аїдом, володарем царства мертвих, улюбленої доньки Деметри – красуні Персефони – та подальшого щасливого возз'єднання двох богинь. Таким чином містерії демонстрували стирання неподоланої межі між світом мертвих і світом живих, можливість символічного посередництва між світами.

Історія Персефони давала людству надію на диво воскресіння. В цьому аспекті містерії – результат спроби дарувати смертній людині фізичне безсмертя. З міфичної оповіді ми пам'ятаємо, що Деметра хотіла перетворити царського сина на бога за допомогою випалювання в печі, але за роковим збігом обставин самі люди завадили довести справу до кінця. Невдача Деметри призвела до епіфанії (богоявлення) богині людям та встановлення містерій. З того самого часу як зерно бо-

жественного посаджено в людську душу, розпочинається внутрішня трансформація скотоподібної істоти, в якій панують тваринні інстинкти-пристрасті, у людину як богоподібну істоту, в якій дух домінує над плоттю. Показовою ілюстрацією цього процесу є роман Апулея "Метаморфози, або Золотий осел", в якому розповідається історія перетворення людини на віслюка внаслідок темних чар. Численні подорожі віслюка завершуються несподіваним фіналом: допомога богині Ісіди повертає йому людське обличчя. Переживши духовне відродження, головний герой стає служителем її культу. В даному випадку релігійне навернення головного героя символізує подолання грубого тваринного начала, моральне вдосконалення через катарсис. Удари сліпої долі завершуються містеріальною нагородою-посвятою головного героя: "Потім жрець, відсторонивши всіх непосвячених, накидає на мене плащ з грубого льняного полотна і, тримаючи за руку, веде в святая святих храму. Ласкавий читачу! Можливо, ти, зацікавившись, запитаєш, про що мовилось там, що там робилося? Звичайно, я радо сказав би тобі про це, якби можна було говорити, а ти дізнався б, якби можна було слухати. Але й вуха, і язик однаково поплатилися б за таку зухвалу цікавість. Зрештою я не буду довше тримати тебе в очікуванні, якщо ти охоплений побожною жадою пізнання. Отож слухай і вір мені, що це чиста правда. Я дійшов уже межі між життям і смертю, торкнувся порога Прозерпіни і знову вернувся, пройшовши через усі стихії. Опівночі я бачив сонце в сліпучому сьайві, опинився віч-на-віч з підземними й небесними богами і зблизка бив їм земні поклони. Ось я й розповів тобі, що і як, а ти, хоч і почув, вдавай, ніби нічого не знаєш. А тепер повідомлю тільки те, що без гріха святотатства можу виявити непосвяченим слухачам" [8, с. 539]. В ініціації відбувається друге народження людини, від якого залежить посмертна участь душі, або те, що пізніше християнська теологія назве спасінням.

Обряди малих містерій супроводжувалися жертвоприношенням, постом, а також поїданням священної їжі. Вони також включали в себе мандри в темряві (що символізували мандри душі після смерті), різноманітні жажливі видовища, театралізовані вистави і несподіваний вихід на освітлений яскравим світлом луг, що символізувало звільнення душі від страждань і досягнення нею блаженства. Вальтер Отто пише, що учасникам церемонії показували колос пшениці і далі відбувалося "чудо". Колос виростав і визрівав з неймовірною швидкістю, так само як під час діонісійських містерій за декілька годин виростала виноградна лоза. В кульмінаційний момент церемонії розігрувалася вистава, де зображувалося, як Персефона возз'єднується зі своєю матір'ю. Неофіт долучався до божественної таємниці, і відбувалася радикальна зміна свідомості. "У посвяті неофіт відчував близькість до божественного світу, а також тісний зв'язок життя і смерті. Одкровення про взаємоперетинання життя і смерті мало примирити неофіта з необхідністю власної смерті" [34, с. 127].

Рене Генон вказує на глибинне метафізичне значення містерій. За його реконструкцією, малі містерії стосувалися розвитку можливостей людської природи, приводили до досконалості, відновлення первісного "райського" (блаженного) стану, а великі містерії вели до реалізації надлюдських, необумовлених станів – того, що східні традиції називають "остаточним звільненням", або вищим ототожненням. Піднімаючись по сходах станів буття, людина повинна була стати живим дзеркалом, в якому Божество споглядає свою власну сутність, а її серце – оселею і храмом Духа. Р. Генон також звертає увагу на спільну етимологію

слів "міф" і "містерія". Слово "міф" походить від слів "закритий рот", "німий", а відтак означає "мовчання". В свою чергу, містерія, таємниця також пов'язана з ідеєю мовчання. Спорідненими є слова "містика" та "міст" (посвячений), пов'язані з ініціацією. Отже, містерія – це те, про що не можна говорити, про що заборонено розповідати стороннім людям. Є також схожість між словами "сакральний" і "таємний". Сакральне – те, що недоступне мирському, віддалене і відокремлене від нього. Отже, містерія стосується того, що слід приймати у мовчанні, про що не слід сперечатися. Генон підкреслює, що релігійна догматика завжди є містеріальною. В ній закладені істини, які мають надраціональну і надіндивідуальну природу і не можуть обговорюватися. Містерія невиразна, і її треба споглядати у мовчанні, передаючи невимовне у символічній формі [4, с. 361–363].

Релігійне натхнення. Частина II. Християнство. Християнська (передусім візантійська) традиція також розуміє божественне натхнення як серцевину духовного трансперсонального досвіду і таким чином продовжує містичну лінію філософування, розпочату греками. Змінюється розуміння Бога, але незмінним залишається усвідомлення того, що в релігійному досвіді індивідуальна замкнена структура "его" розмикається і вводиться в сферу надіндивідуального, сакрального, надсущого. Відомий православний подвижник XX ст., нещодавно канонізований грецькою церквою Константинопольського патріархату, св. Софроній (Сахаров) пише: "При всьому усвідомленні моєї крайньої нічечності, я молився десятиліттями, щоб Господь дав натхнення на слідування за Ним, куди б Він не пішов... Під натхненням я розумів присутність сили Духа Святого всередині нас. Цього роду натхнення належить іншому порядку буття, щодо того, що я приймав за художнє або філософське натхнення. І це останнє може бути зрозуміле як дар від Бога, але ще не дає ані єднання з Богом особистим, ані навіть інтелектуального ведення (розуміння) про Нього. Справді святе натхнення, що від Отця сходить, не нав'язується силою нікому: воно отримується, як і будь-який інший дар від Бога, напруженим подвигом в молитві. ...Всім нам необхідно зазнати повне переродження дією благодаті, відновлення в нас здатності сприйняти обоження" [17, с. 103]. Таке духовне переродження під дією натхнення подвижник, вслід за традицією святих отців, називає обоженням (теозісом). Воно полягає в подоланні смерті й отриманні вічного життя. Причому обоження є спів-дією (синергією) індивідуального Я і божественного Іншого. Тільки завдяки цим спільним зусиллям, у підкоренні своєї волі божественному Одкровенню, людина може жити праведним життям згідно з євангельськими заповідями, серед яких центральне місце посідає любов-милосердя. Євангельські заповіді називаються "заповідями блаженств", відповідно, життя по заповідях дає особі можливість відчути ("вкусити") блаженство, або "мир Христовий": "Істинне обоження полягає в тому, що розумній істоті дійсно і навіки невід'ємно передається безначальне життя самого Бога... Натхнення зверху залежить від нас: чи відкріємо ми двері серця нашого, щоб не насильно увійшов всередину нас Господь – Дух Святий, який стоїть біля дверей серця нашого і стукає. Коли душа (саме таким чином, тобто через божественне натхнення. – Прим. наші) буттєво торкається цієї Вічності, тоді відповідають від нас ниці пристрасті... на нас сходить "мир Христовий", і ми отримуємо силу любити ворогів і здійснювати інші Христові заповіді" [17, с. 104].

Ще один православний подвижник XX ст., ігумен Валаамського монастиря Харитон також пише, що молитовне предстоання людини перед Богом, її автентич-

ний, а не імітаційний релігійний досвід передбачає "си-нергію", тобто спільну дію людської і божественної волі, поєднання довільності і мимовільності. "Чого шукають молитвою Ісусовою? – Того, щоб канув в серце благодатний вогонь і почалася безперервна молитва, чим саме і визначається благодатний стан... Молитва Ісуса, коли іскра Божя впаде в серці, роздуває її в полум'я, але сама не дає цієї іскри, а лише сприяє прийняттю її. Іскра Божя – промінь благодаті. Його нічим не спричиниш, він виходить прямо від Бога... Цей вогник ніякою майстерністю не приваблюється, а подається вільно благодаттю Божою. Хочеш отримати молитву, працюй в молитві. Бог, який бачить, як ти пильно шукаєш молитви, сам дасть молитву" [25, с. 49–50]. Природа релігійного трансперсонального досвіду така, що він засвідчує і верифікує сам себе. Тут ми погоджуємося з В. Джеймсом, який підкреслював: "містичні стани, що досягли свого повного розвитку, є абсолютно авторитетними для осіб, що їх переживають" [6, с. 329]. Можна порівняти це з висловлюванням відомого православного аскета-подвижника Сілуана Афонського, котрий зазначає: "Коли Бог являє себе у великому світлі, тоді неможливий жоден сумнів, що це Господь, Творець і Вседержитель" [18, с. 18].

А ось інший приклад художнього натхнення, яке також має усі ознаки релігійності і трансцендентності. Мемуари Донато Браманте, друга Рафаеля, свідчать про те, що блискучий художній образ Діви Марії, над яким майстер працював багато років, також бере свої витoki не з індивідуальної свідомості, а з надіндивідуальних і надприродних джерел: "Одного разу я йому [Рафаелю] з відкритим і повним серцем висловлював здивування чарівними образами Мадонни і Св. Сімейства і переконливо просив його, щоб він розгадав мені: де, в якому світі він бачив цю незрівнянну красу, зворушливий погляд і вираз неповторний в образі Пресвятої Діви <...> Рафаель розповів, що від самої ніжної юності завжди полум'яніло в душі його особливе святе почуття до Матері Божої <...> від самого першого спонукання до живопису він мав у собі непоборне бажання – живописати Діву Марію в небесній її досконалості; але ніколи не смів довіряти своїм силам. <...> Однак іноді ніби небесна іскра закрадалася в його душу, і образ в світлих обрисах був перед ним так, як хотілось би намалювати його; але це була одна летюча мить: він не міг утримувати мрії в душі своїй <...> Одного разу вночі, коли він уві сні молився Пресвятій Діві, що бувало з ним часто, раптом від сильного хвилювання піднісся від сну. У темряві ночі погляд Рафаеля притягнутий був світлим видінням на стіні проти самого його ліжка, він зазирнув у нього і побачив, ще незакінчений образ Мадонни, що висів на стіні, відзначався лагідним саявом і здавався досконалим і ніби живим образом. Він так виражав свою божественність, що градом покотилися сльози з очей здивованого Рафаеля. <...> Але дивовижніше за все, що Рафаель знайшов в ньому саме те, чого шукав все життя і про що мав темне і неясне передчуття. ...Вставши вранці, ніби знову переродився: видіння навки врізалось в його душу і почуття, і ось чому вдалося йому малювати Матір Божу в тому образі, в якому він носив її в душі своїй" [27, с. 62].

Список видатних осіб, що пережили релігійне натхнення, можна було б продовжувати, але тут постають інші важливі питання: до якої міри трансперсональний стан свідомості можна викликати штучно; де завершуються можливості людської волі і в гру вступають сили надлюдські, в онтологічному характері яких не доводиться сумніватися? Усвідомлення людської немочі і конечності, неавтономності є головною передумовою

релігійного досвіду. Отже, по-перше, не все залежить виключно від активних зусиль людини, її знань і практики відповідних методів і прийомів індукції досвіду. В цьому плані досвід має здебільшого пасивний характер, коли на особу буквально "сходить" (без попередження) стан екстаза-шаленства, стан "благодаті" і вона погружається в нього без власної волі. По-друге, у цій пасивності досвіду переживається онтологічний (тобто реальний, буттєвий) характер тієї трансцендентної сили, яка його спричиняє. По-третє, тільки у надприродному стані благодаті людина здатна втілювати на практиці теологічні чесноти віри, надії і любові.

Символ як епіфанія. Людська особистість має унікальну можливість пізнати істину буття, вищі універсальні смисли буттєво, через символічну співпричетність, через внутрішній досвід переживання, а не логіко-дискурсивно. Американський православний богослов прот. Олександр (Шмеман) трактує символ як зв'язок зі священним, що уподібнює людину до Бога і водночас наближає її до власної сутності. В своїй фундаментальній роботі "Євхаристія. Таїнство Царства" Шмеман стверджує, що католицька схоластика редукувала значення поняття "символ", звівши його до знаку, алегорії, зображення – всього того, що відмінно від реальності і що протилежно реальності. Тож постає ключове запитання: чи відповідає таке редуковане (по суті матеріалістичне) католицьке розуміння символу як зображення давньому і первинному значенню цього слова? "Історія релігії показує, що чим давніший, глибший, органічніший символ, тим менше в ньому такої зовнішньої "зображувальності". І це так, тому що первинна функція символу не в тому, щоб зображувати (що передбачає відсутність зображуваного), а в тому, щоб являти і долучати (робити причетним) до явленого. Про символ можна сказати, що він не стільки схожий на реальність, що символізується, скільки причетний до неї, і тому може реально до неї долучати. Таким чином, різниця – радикальна – між теперішнім і первинним розумінням символу полягає в тому, що тепер символ є зображенням або знаком чогось іншого, чого при цьому в самому знакові реально немає (як немає реального, справжнього індіанця в акторі, що зображує його, або реальної води в хімічному її символі), тоді як в первинному розумінні символу він сам є явищем і присутністю Іншого, але саме як Іншого, тобто як реальності, котра в даних умовах і не може бути явленою інакше, ніж в символі" [33, с. 46].

Саме слово "символ" походить від грецького дієслова "поєдную", "тримаю разом". Тому в ньому, як слушно зазначає Шмеман, на відміну від знаку чи зображення, дві реальності – емпірична (видима) і метафізична (невидима), поєднані не логічно ("А" означає "В"), не аналогічно ("А" зображує "В") і не причинно-наслідково ("А" є причиною "В"), а епіфанічно ("А" являє "В"). "Одна реальність являє іншу... тільки тією мірою, якою сам символ причетний духовній реальності і здатний втілювати її. Іншими словами, в символі все являє духовну реальність, і в ньому все необхідно для її явлення, але не вся духовна реальність являється і втілюється в символі. Символ завжди частковий, адже <...> по самій сутності своїй поєднує реальності неспівмірні, одна з яких залишається щодо іншої – абсолютно іншою. Хоч яким реальним був би символ, хай скільки долучав би нас до духовної реальності, функція його не в тому, щоб "вгамувати" нашу спрагу, а в тому, щоб посилити її" [33, с. 47–48]. Символізм християнського релігійного досвіду найповніше виражається в церковних таїнствах, і найголовніше в Євхаристії, коли під час звершення літургії хліб і вино поєднуються з Божеством Христа і перетворюються на його Плоть і Кров. Хліб і вино – це

символи, які виражають невимовну божественну реальність, вміщують те, що не можна вмістити, приближають розуміння того, що лежить за межами розуміння, долучають і наближають особу до особливого духовного стану ("Царства Небесного"), даруючи їй благодатні дари Святого Духу: смирення і сумірність, бачення власних гріхів і каяття, милосердя і співчуття. Якщо "Бог – це любов" (формула евангеліста Іоанна Богослова), то, відповідно, і Царство Небесне є царством любові, в яке не можна фізично потрапити, але до якого можна бути містичним чином причетним у таїнстві Євхаристії. Недарма серед вимог до причасників найголовнішою є моральна вимога прощення і примирення з ближнім, тому що без моральної чистоти того, хто бере участь у таїнстві, останнє не буде вважатися дійсним.

Поворот свідомості: від нігілістичної доби до ностальгії за священним. Епоха модерну характеризується нігілістичним твердженням "смерті бога". Відмова від Абсолюту може породити лише культ "квазіабсолютів" (М. Шелер): партії, нації, раси, держави, прав людини. Водночас нігілістичне переконання, яке заволоділо масами, очевидно, не могло бути теоретичною конструкцією окремо взятих кабінетних вчених на кшталт Фрідріха Ніцше чи Карла Маркса. Ясно, що теза "бог помер" виражала і відображала внутрішній досвід багатьох людей, їх внутрішню впевненість у такій картині світу, де Бог є ілюзією. Відповідно, жодна теоретична, раціональна філософська конструкція не зможе подолати нігілістичну установку. Тільки зворотний, позитивний досвід присутності божественного є ефективними ліками проти цієї духовної сліпоты. У статті "Навіщо поети?" М. Гайдегґер зазначає, що саме поети покликані здійснити поворот сучасної свідомості – від нігілістичної картини світу, раціоналістично-дискурсивного уявлення та обчислення до сердечної глибини, де суще пізнається в своїй істині через споглядання. Поети суть "глашатаї священного". Це ті з смертних, хто в останні темні часи, коли бог помер, а священне приховалося, шукають сліди священного. "Під час ночі світу поет розповідає про священне, а сама ніч світу є священна ніч... Благо дає натяк, закликаючи священне. Священне зв'язує з божественним. Божественне зближує з Богом. Поети несуть смертний слід богів, що втекли в мороці ночі світу" [31, с. 29].

Отже, за Гайдегґером, порятунок від темної безбожної доби калі-юги слід шукати у поетичній творчості. Шукаючи сліди божественного, вслуховуючись у знаки і символи, які дає нам буття, ми повинні приготувати в нашому серці місце для здійснення головної історичної "Події" ("Ereignis", рос. "со-бытия") – явлення священного буття в своїй істинності. Коротко пояснимо, який сенс Гайдегґер вкладає в поняття "історія" та "Подія". Передусім слід зазначити, що, на думку філософа, всесвітня історія є історією Європи, а ще точніше, історією європейської філософії. Але останню Гайдегґер розуміє під специфічним кутом зору, а саме як "онтоісторію", тобто історію буття. Онтоісторія – це історія розгортання логосу та його розкриття (всвітлення) в історії філософії від досократиків до Ніцше. Траєкторія цієї онтоісторії рухається такими віхами: від розуміння буття як "але-теї" (відкритості), тобто істини буття як не-сущого (для мислителя синонімом "істини буття" є сфера священного), до всіх можливих метафізичних підмін цієї істини буття на "буття сущого", "природу", "ідею", "сутність" і, нарешті, "суб'єкт" і "волю". Онтоісторія, на думку Гайдегґера, завдяки цій підміні і забуттю "істини буття", приречена на своє завершення в нігілізмі.

Гайдегґер також говорить про есхатологію онтоісторії, про знання, яке "істина буття" дає людям про себе в

останні часи. Люди забувають про буття, і воно залишає людей. Водночас, покидаючи світ та філософський дискурс, буття самим фактом свого зникнення, через нігілізм, через царство штучності, волі до влади, техніки, відчуження, подає людям знак – знак про те, що людям чогось не вистачає, знак нестачі чогось фундаментального, без чого ми втрачаємо власну сутність. Отже, сьогоднішній світ може врятувати ностальгія за священним. Проф. Фрідріх-Вільгельм фон Херрманн, колишній секретар Мартіна Гайдегґера, зазначає з цього приводу: "Гайдегґер сам говорив про "втечу богів" та їх можливе повернення. Він виходив з того, що буття залишило світ не випадково і що його віддалення також було частиною онтоісторичної долі, тобто посилом, пов'язаним з невірним тлумаченням буття як буття загально (тобто розумінням буття як сутності сущого, природи речей, ідеї і т. д. – Прим. наші), щоб дати негативним чином знати про можливість вірного тлумачення – про істину буття як Подію. Але разом із залишенням людей з боку буття відбувалося залишення людей Богом. Сущє втратило Бога. У Гайдегґера було два джерела його думки про покінутість сущого Богом. Перше – це Гельдерлін, а друге – Ніцше. Гельдерлін оплакував відхід богів і ангелів з життя людей і передбачував їхнє повернення – повернення божественного і богів" [32, с. 95]. Вслід за видатним поетом Гайдегґер очікував на великий поворот світової історії. Мислитель міркує над Dasein як відкритістю – буттям людини в її автентичному модусі, яка повинна стати місцем виявлення істини буття, місцем його присутності. Подія (Ereignis) ним визначається як прихід, місце явлення "останнього Бога", якого ще не було, який буде в майбутньому і виявить себе з глибини людини. Це внутрішній Бог, який народиться з туги за втраченими старими богами. Не людина чекає Бога, який прийде, а Бог чекає на людину: чекає, поки вона стане автентичним Da ("ось") – місцем, в якому Бог зможе з'явитися, відкритися, збутися. Іншими словами, "останній Бог" являє власну божественність не по той бік буття, а зсередини людського буття, яке буде правильним чином налаштоване.

Підсумовуючи Гайдегґера в християнському ключі, зазначимо, що реванш сакрального описується своєрідним герменевтичним колом. З одного боку, від свого вибору людини залежить, чи "впустить" вона Бога у свій "світ" або "закриється" від нього у звичній темряві невігластва. З іншого боку, шукати священне, прагнути до невимовної істини буття спонукає (кличе) сама істина буття, покликання божественної благодаті. "Без Волі Отця ніхто до Мене не приходять", а значить, віра як налаштованість на безкінечне є, в кінцевому рахунку, даром Святого Духа, який дається як відповідь на правильно поставлені внутрішні питання.

Висновки. У сьогоднішніх постмодерних реаліях людина характеризується браком духовної складової, замкненістю та ізолюваністю в своєму індивідуальному існуванні, в якому утверджується вищість матеріальних цінностей та ігноруються речі трансцендентного порядку. Відповідно, симптомами бездуховності виступають негативні явища самотності, екзистенційного вакууму, депресії, суїцидальних настроїв, нестримного гедонізму тощо. Виходом з екзистенційної кризи, на думку авторів статті, є "поворот свідомості", екзистенційна налаштованість особистості на священну таємницю буття як вищу духовну інстанцію, яка здатна наповнити існування людини смыслом, значущістю і щастям. Автентичне буття особистості передбачає розімкненість, орієнтацію на царину вічних "верховних цінностей". У статті зазначається, що вищим проявом духовності є трансперсональний досвід, що є конститутивним в процесі олюд-

нення, наближення людини до власної сутності. Трансперсональний досвід, в якому людина переживає присутність божественної реальності як безумовної любові і джерела всіх благ, – це те, що відкриває особистості шлях до бачення інших в світлі цієї любові як унікальних і неповторних Ти. Через любов-милосердя індивід уподібнюється до Бога, а в його біологічній природі вступає духовна, іпостасна (особистісна) складова. Серед особливостей трансперсонального досвіду вказується його амбівалентний активно-пасивний характер, де трансценденція, тобто переростання власних меж індивідуальної свідомості, ніколи не є чистою самотрансценденцією. Підкреслюється, що реальність абсолютного, що відкривається в досвіді, досягається не раціонально-дискурсивно, а інтуїтивно-споглядално, через буттєву співпричетність. У релігійному натхненні відбувається відкриття особою невимовної таємниці божественного та багатства її смислів, якісна ініціативна трансформація через символічну смерть і воскресіння.

Яскравим прикладом такої особистісної трансформації в античному світі є знамениті Елевсинські містерії, а в християнську добу – церковні таїнства, і особливо центральне таїнство Євхаристії (причасття). Дохристиянські і християнські містерії-таїнства дають людині надію на воскресіння, безсмертя та вічне блаженство у вічному житті. Зауважується, що символізм таїнств несе не зображувальний, а епіфанічний характер, де духовна реальність розкривається і проявляється у матеріальних знаках, поєднуючи внутрішньосвітлове і не-світлове. На прикладі вчення Гайдеґґера утверджується, що коріння модерного розчаклування світу, нігілізму і забуття священної істини буття слід шукати в самій його історії, тобто в об'єктивній онтоісторії. Водночас від волі людини залежить, чи захоче вона відмовитись від своєї нігілістичної і цинічної утилітарно-прагматичної установки світосприйняття і змінити модус буття на безкорисне "посутнісне" ставлення до дійсності. Ностальгія за повнотою буття, за цілісною картиною світу і бездушний технократичний і об'єктний характер сучасної цивілізації, в якій панує відчуження та безособовість, повинні стати поворотним моментом на шляху до головної події онтоісторії – реваншу сакрального і повернення "останнього бога" (М. Гайдеґґер).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вітгенштайн Л. *Tractatus Logico-Philosophicus*; Філософські дослідження / Л. Вітгенштайн; Пер. з нім. Є. Поповича. – К.: Основи, 1995. – 311 с.
2. Вітгенштайн Л. Голубая и коричневая книги. Предварительные материалы к "Философским исследованиям" / Л. Витгенштейн; Пер. с англ. В. А. Суровцева, В. В. Иткина. – Новосибирск: Сиб. ун-в. изд-во, 2008. – 256 с.
3. Гегель Г. Избранные афоризмы [Електронний ресурс] / Г. Гегель // Гегель Г. Введение в историю философии. Лекции по эстетике. Наука логики. Философия природы. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id=t21_DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false
4. Генон Г. Заметки об инициации / Р. Генон; Пер. с фр. Т. М. Фадеевой, Ю. Н. Стефанова // Генон Р. Символика креста. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 355–693.
5. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 290 с.
6. Джеймс У. Многообразие религиозного опыта / У. Джеймс; Пер. с англ. под общ. ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит. – М.: Наука, 1993. – 432 с.
7. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский; Пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1986. – 571 с.
8. Луцій Апулей. Метаморфози, або Золотий осел / Луцій Апулей; Пер. з лат. Й. Кобів, Ю. Цимбалюк. – К.: Дніпро, 1982. – 439 с.
9. Малявин В. Комментарии к "Дао-Дэ цзин" / В. Малявин // Лао-цзы. Дао-Дэ цзин. Книга о Пути жизни; Комментарии, составление и перевод В. В. Малявина. – М.: Феория, 2006. – 704 с.
10. Мей Р. Смысл тревоги / Р. Мей; Пер. с англ. М. И. Завелова, А. Ю. Сибуриной. – М.: Класс, 2001. – 410 с.
11. Минин П. Мистицизм и его природа / П. Минин. – К.: Пролог, 2003. – 146 с.

12. Мусин М. З. Неистовый у врат поэзии / М. З. Мусин // Соловьевские исследования. – Вып. 3 (47), ИГЭУ, 2015. – С. 67–80.

13. Отто В. Греческие боги. Картина божественного в зеркале греческого духа. / В. Отто; Пер. с нем. О. С. Ракитнянской. – СПб.: Владимир Даль, 2019. – 320 с.

14. Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література: підручник для студентів вищих навчальних закладів / В. І. Пащенко, Н. І. Пащенко. – К.: Либідь, 2001. – 720 с.

15. Пиндар. Хоровая лирика / Пиндар; Пер. с древнегр. М. Е. Грабарь-Пассек // Хрестоматия по античной литературе. В 2-х тт. Для высших учебных заведений; Под ред. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеевой. Т. 1. Греческая литература. – М.: Просвещение, 1965. – С. 111–121.

16. Платон. Діалоги / Платон; Пер. з давньогр. – Харків: Фоліо, 2008. – 349 с.

17. Сахаров (Софроний). Видеть Бога как Он есть. / архим. Софроний Сахаров; Изд. 3-е, испр. – Свято-Іоанно-Предтеченский монастырь, Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. – 400 с.

18. Силуан Афонский. Жизнь и поучения / Силуан Афонский. – Минск: Паломник, 1991. – 464 с.

19. Сокулер З. Людвиг Витгенштейн и его место в философии XX века [Електронний ресурс] / З. Сокулер. – Режим доступу: http://www.bim-bad.ru/docs/sokuler_vitgenstein.pdf

20. Софокл. Драмы / Софокл; Пер. с древнегреч. Ф. Ф. Зелинского, О. В. Смыки и В. Н. Ярхо под ред. М. Л. Гаспарова и В. Н. Ярхо. – М.: Наука, 1990. – 606 с.

21. Тейлор Ч. Секулярна доба. Книга перша / Ч. Тейлор; Пер. з англ. О. Панича. Вид. 2-ге. – К.: Дух і Літера, 2018. – 664 с.

22. Тиллих П. Мужество быть / П. Тиллих; Пер. с англ. Т. И. Вевюрко. // П. Тиллих. Избранное. – М.: Юрист, 1995. – С. 7–131.

23. Торчинов Е. Религии мира. Опыт запредельного / Е. Торчинов. – СПб.: Академическая книга, 2000. – 428 с.

24. Уилбер К. Око духа. Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира / К. Уилбер. – М.: Золотая амфора, 2008. – 536 с.

25. Умное делание. О молитве Иисусовой. Сборник поучений Святых Отцов и опытных ея деятелей. – Изд-во Валаамского монастыря. 1936. – 384 с.

26. Фидлер Д. Иисус Христос – Солнце Бога. Античная космология и раннехристианский символизм / Д. Фидлер; Пер. с англ. А. Архиповой. – М.: Издательский дом София, 2005. – 432 с.

27. Флоренский П. Иконостас / П. Флоренский. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. – 365 с.

28. Фрагменты ранних греческих философов. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. Ч. 1. – М.: Наука, 1989. – 576 с.

29. Франк В. Человек в поисках смысла / В. Франк; Пер. с англ. и нем. Д. А. Леонтьева, М. П. Папуша, Е. В. Эйдмана. – М.: Республика, 1990. – 368 с.

30. Хайдеггер М. Вещь / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В. В. Библихина // М. Хайдеггер. Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 316–326.

31. Хайдеггер М. К чему поэты? [Електронний ресурс] / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В. Бакусева. – Режим доступу: <http://www.proza.ru/2012/02/23/632>.

32. Херрманн Ф. Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля / Ф. Херрманн; Пер. с нем. И. Инишева. – Мн.: Профили, 2001. – 192 с.

33. Шмеман А., прот. Евхаристия. Таинство Царства / прот. Александр Шмеман. – М.: Гранат, 2006. – 326 с.

34. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде; Пер. с фр., 2-е изд. – М.: Критерий, 2002. – 450 с.

REFERENCES

1. Wittgenstein, L. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus; Philosophical Investigations*. Kyiv, Osnovy (In Ukrainian.)
2. Wittgenstein, L. (2008). *Blue and Brown Books*. Novosibirsk, Sib. univ. izd-vo. (In Russian).
3. Hegel, G. Aphorisms from the wastebasket. Retrieved from https://books.google.com.ua/books?id=t21_DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false. (In Russian).
4. Guénon, R. (2004). Perspectives on Initiation. In: *Guénon R. The Symbolism of the Cross*. Moscow, Progress-Tradicija (In Russian).
5. Deleuze, G. (1998). *The Logic of Sense*. Moscow, Izd-vo MGU (In Russian).
6. James, W. (1993). *The Varieties of Religious Experience*. Moscow, Nauka (In Russian).
7. Diogenes Laërtius. (1986). *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*. Moscow, Mysl' (In Russian).
8. Lucius Apuleius. (1982). *Metamorphoses or The Golden Ass*. Kyiv, Dnipro (In Ukrainian).
9. Maljavin, V. (2006). Kommentarii k "Daodjeczjin" [Comments to Tao TeChing]. In *Laozi. Tao TeChing*. Moscow, Feorija.
10. May, R. (2001). *The Meaning of Anxiety*. Moscow, Klass (In Russian).
11. Minin, P. (2003). *Misticizm i ego priroda [Mysticism and its essence]*. Kyiv, Prolog.
12. Musin, M. Z. (2015). Neistovjy u vrat poeziji [Furious at the gates of poetry]. In: *Solov'evskie issledovanija [Solovyev investigations]*. Vol. 3 (47). IGeU, 67–80.
13. Otto, W. (2019). *The Homeric Gods*. Sankt-Petersburg, Vladimir Dal' (In Russian).

14. Pashhenko V.I., Pashhenko N.I. (2001). *Antychna literatura: pidruchnyk dlja studentiv vyshhyh navchal'nyh zakladiv* [Antique literature: a textbook for university students]. Kyiv, Lybid'.
15. Pindar. (1965). Paeans. In: *Hrestomatija po antichnoj literature. V 2-h t. T. 1. Grecheskaja literature* [Anthology on Antique literature. In 2 volumes. For universities]. Moscow, Prosveshhenie, 111–121.
16. Plato. (2008). *Dialogy* [Dialogues]. Harkiv, Folio. (In Ukrainian).
17. Saharov (Sofronij). (2006). *Videt' Boga kak On est' [To see the God how He is]*. Svjato-Ioanno-Predtechenskij monastyr', Svjato-Troickaja Serjjeva Lavra.
18. Silouan the Athonite. (1991). *The Life and Teachings*. Minsk, Palomnik (In Russian).
19. Sokuler, Z. Ljudvig Vitgenstejn i ego mesto v filosofii XX veka [Ludwig Wittgenstein and his place in philosophy of the 20th century]. Retrieved from http://www.bim-bad.ru/docs/sokuler_vitgenstein.pdf
20. Sophocles. (1990). *Dramas*. Moscow, Nauka (In Russian).
21. Taylor, Ch. (2018). *A Secular Age*. Kyiv, Duh i Litera.
22. Tillich, P. (1995). The Courage to Be. In: *Tillich, P. Izbrannoe [Collected writings]*. Moscow, Jurist, 7–131 (In Russian).
23. Torchinov, E. (2000). *Religii mira. Opyt zapredel'nogo* [Religions of the World. The experience of Transcendent]. Sankt-Petersburg, Akademicheskaja kniga.
24. Wilber, K. (2008). *The Integral Vision*. Moscow, Zolotaja amfora (In Russian).
25. *Umnoe delanie. O molitve Iisusovoj. Sbornik pouchenij Svjatyh Otcov i opytnyh eja dejatelej*. [Clever doing. On the Jesus Prayer. Collection of the Holy Fathers teachings and their experience actions]. (1936). Izd-vo Valaamskogo monastyrja.
26. Fidele, D. (2005). *Jesus Christ, Sun of God. Ancient Cosmology and Early Christian Symbolism*. Moscow, Izdatel'skij dom Sofija (In Russian).
27. Florensky, P. (1993). *Iconostasis*. Sankt-Petersburg, Mifril, Russkaja kniga (In Russian).
28. *Fragmenty rannih grecheskih filosofov. Ot jepicheskij teo-kosmogonij do vznikenija atomistiki*. [Fragments by Early Greek Philosophers. From epic teocosmogonies to the origins of atomistics]. (1989). Vol. 1. Moscow, Nauka.
29. Frankl, V. (1990). *Man's Search for Meaning*. Moscow, Respublika (In Russian).
30. Heidegger, M. (1993). Die Sache. In: *Heidegger, M. Vremja i bytie. Stat'i i vystuplenija [Zeit und Sein. Artikel und Reden]*. Moscow, Respublika, 316–326 (In Russian).
31. Heidegger, M. What Are Poets For? Retrieved from <http://www.proza.ru/2012/02/23/632>. (In Russian).
32. Herrmann, F. (2001). *Der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl*. Minsk, Propilei (In Russian).
33. Shmeman, A. (2006). *Evharištija. Tainstvo Carstva* [Eucharist. Sacrament of the Kingdom]. Moscow, Granat.
34. Eliade, M. (2002). *A History of Religious Ideas*. Vol. 1: *From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*. Moscow, Kriterion (In Russian).

Надійшла до редколегії 07.10.21

A. Y. Morozov, Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor,
Kyiv National University of Trade and Economics
19, Kyoto Street, Kyiv, 02156, Ukraine,

M. M. Rohozha, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

TRANSPERSONAL EXPERIENCE AS A RESPONSE TO THE CHALLENGES OF NIHILISM: THE EUROPEAN CONTEXT

The authors of the article focus their attention on the question of spirituality as an existential attitude of a person to the sacred mystery of being. The ambivalence of the realm of the sacred is that being transcendental at the same time in the act of Epiphany it manifests itself in a variety of symbolic forms of personal experience. It is argued that spirituality par excellence is transpersonal experience, which communicates the personality with the secret of the sacred as incomprehensible, not intellectually, but through existential involvement. In this intuitive experience of spiritual inspiration, the inexpressible truth of things beyond "facts" and "texts" is revealed to man. Transpersonal experience is constitutive in the process of a person's formation, his humanization. The transcendence of the individual takes place in it, which presupposes a constant movement of self-improvement and self-overcoming, expansion of consciousness. This can be called spiritual initiation through a gradual moral transformation of the personality through symbolic death and resurrection, the purpose of which is the realization of existential fullness and the achievement of happiness-bliss. Historical forms of spiritual initiation are analyzed, such as the ancient mysteries and the Christian sacrament of the Eucharist. Particular attention is paid to the analysis of the Platonic understanding of inspiration-madness. It is noted that in the depths of modern secular culture, which is a consequence of the nihilistic attitude towards "disenchanted the world" and moral relativism, nostalgia for the sacred is inevitably born. Heidegger's teaching states that the roots of modern world disengagement, nihilism, and the oblivion of the sacred truth of being should be sought in the very history of being, that is, in objective "ontohistory". At the same time, it depends on the will of man whether he wants to abandon his nihilistic and cynical utilitarian-pragmatic attitude of worldview, and change the mode of existence to a useless "essential" attitude to reality. Nostalgia for the fullness of life, for a holistic picture of the world, on one hand, and the soulless technocratic and objective nature of modern civilization, dominated by alienation and impersonality, on another hand, should be a turning point on the way to the main event of onthology – the re-venge of the sacred and the return of the "last god".

Key words: trans-personal experience, nihilism, relativism, moral relativism, truth of being, facts and things, silence, inspiration, spirituality, symbol, mysteries, nostalgia

A. Ю. Морозов, д-р филос. наук, доц.
Киевский национальный торгово-экономический университет,
ул. Киото, 19, г. Киев, 02156, Украина

M. M. Рогожа, д-р филос. наук, проф.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ТРАСПЕРСОНАЛЬНЫЙ ОПЫТ КАК ОТВЕТ НА ВЫЗОВЫ НИГИЛИЗМА: ЕВРОПЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ

Внимание сфокусировано на духовности как экзистенциальной настроенности человека на священную тайну бытия. Будучи трансцендентной, область священного в акте епифании проявляется в разнообразных символических формах личностного опыта. Утверждается, что духовность пар excellence выступает трансперсональный опыт, который сообщает личность с тайной священного как непостижимого не интеллектуально, а через бытийственную сопричастность. В этом интуитивном опыте духовного вдохновения человеку открывается неизреченная истина вещей по ту сторону "фактов" и "текстов". Трансперсональный опыт – конститутивный в процессе становления человека, его очеловечивания. В нем происходит трансценденция индивидуального, что предполагает постоянное движение самосовершенствования и самопреодоления, расширения сознания. Это можно назвать духовной инициацией путём постепенного морального преображения личности через символическую смерть и воскресение, целью которой является реализация бытийной полноты и достижения счастья-блаженства. Анализируются исторические формы духовной инициации, такие как античные мистерии и христианское таинство Евхаристии. Особое внимание обращено к анализу платоновского понимания вдохновения-безумства. Отмечается, что в недрах современной секулярной культуры, которая является следствием нигилистической установки на "расколдовывание мира" и моральный релятивизм, неизбежно зарождается ностальгия по священному.

Ключевые слова: трансперсональный опыт, нигилизм, релятивизм, моральный релятивизм, истина бытия, факты и вещи, молчание, вдохновение, духовность, символ, мистерии, ностальгия.

КУЛЬТУРА ПОВСЯКДЕННОСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ ЛОГІКИ СТРУКТУРИ ТА ЗМІСТУ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ. ЧАСТИНА II

Розглянуто логіку структурування та змістового наповнення навчальної дисципліни "Культура повсякденності", спричинена як складністю та багатогранністю самого феномену повсякденності, так і міждисциплінарністю методологічних оптик її дослідження, різноманітністю використовуваного теоретичного інструментарію, що, у свою чергу, обумовлює розмаїття поглядів на саму сутність феномену повсякденності та її складові. У другій частині статті предметом розгляду стали характерні ознаки повсякденного та його опозиційні світи, що допомагає окреслити межі світу повсякденного, а також структури повсякденності та їх фактологічно-сміслові наповнення. Зокрема, тіло людини та техніки тіла в контексті повсякденних практик; дім та поселення як організований та впорядкований простір плину повсякденного життя; харчування у різних режимах гастрономічних практик; одяг та його соціально-статифікаційна роль у повсякденні; емоційні, нормативно-регламентуючі та ціннісні підвалини світу взаємин у родинному колі. Проблематизується сама назва навчальної дисципліни "Культура повсякденності". Акцентовується увага на доречності її заміни на "Культурологію повсякденності".

Ключові слова: культура повсякденності, структура навчальної дисципліни, зміст навчальної дисципліни, структури повсякденності, культурологія повсякденності.

Постановка проблеми. У першій частині статті було наголошено на підвищеному інтересі представників різноманітних галузей соціогуманітарного знання до розгляду повсякденності. Міждисциплінарні дослідження дали плідні результати у пізнанні цього багатогранного та складного для наукового пізнання феномену. Однак міждисциплінарна "реєстрація" феномену повсякденності як предмета дослідження створює певні труднощі у визначенні структурної будови та тематичної наповненості навчальної дисципліни "Культура повсякденності", яка входить до освітньо-професійних та освітньо-наукових програм, що забезпечують підготовку фахівців з культурології у закладах вищої освіти в Україні. Такі обставини актуалізують потребу обговорення логіки викладу курсу "Культура повсякденності" та напрацювання своєрідного "канону" її тематичного поля, які б забезпечили власну специфіку даної навчальної дисципліни.

Аналіз досліджень і публікацій. Огляд тематичної різноманітності досліджень та найважливіших публікацій щодо феномену повсякденності було здійснено у першій частині цієї статті. Повторно відзначимо, що проблема культури повсякденності як навчальної дисципліни, яка б мала більш-менш чітке розмежування з історією, соціологією повсякденності, етнологією та отримала специфічні культурологічні риси власного "обличчя", яке вирізнялось би з-поміж названих наукових "портретів", поки що не стала предметом обговорення зацікавлених учасників як наукового дискурсу в Україні, так і викладацької спільноти.

Мета статті. Проблематизувати у сучасному культурологічному дискурсі в Україні логіку структурної будови та змістове наповнення навчальної дисципліни "Культура повсякденності"; проаналізувати наявні моделі структури курсу, базові елементи тематичного поля та розглянути варіанти його змістового наповнення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Багатоманітність трактувань феномену повсякденності дає можливість виокремити характерні ознаки повсякденного і тим самим конкретизувати смислове наповнення поняття повсякденності. Найчастіше серед ознак повсякденного зустрічаються повторюваність, знаність, звичність, впорядкованість, які перетікають у тривіальність [3]. Для повсякденного життя властиві утилітарність дій та прагматизм. Відсутність новизни обумовлює рутинність, позаподієвість плину життя у повсякденні, моно-

тонність, автоматизм, які, як правило, не фіксуються свідомістю. Такий характер повсякденних дій обумовлює певні емоційні стани суб'єкта повсякденності з домінуючими мотивами суму та нудьги. Повсякденність – це світ, в якому людина вільно орієнтується, це самоочевидність, достовірність якої не потребує доказів.

Наведений перелік характерних ознак повсякденності опосередковано відтворює специфіку розуміння значущості цього феномену та визначення його статусу в соціальній реальності як такої. Переважна кількість позицій цього переліку, на перший погляд, має негативні конотації, що відображають тлумачення повсякденності як нижчої реальності по відношенню до високоспеціалізованого світу людської діяльності. Спочатку панувало переконання, що повсякденність структурується / детермінується / ціннісно орієнтується "вищими" сферами людської діяльності (міф, релігія, наука, мистецтво), залежить від них і підпорядкована їм. Однак існує інша точка зору, згідно з якою саме повсякденність є вищою реальністю, своєрідним "плавильним тиглем", в якому зароджуються/визначаються/формується прообрази спеціалізованого світу людської діяльності [3].

Важливим теоретичним завданням є окреслення меж феномену повсякденності. Хоч існує думка про те, що недоречно протиставляти повсякдення неповсякденню, "оскільки між ними немає жодної межі; одне перебуває в іншому, і навпаки" [4, с. 13]. Та окреслення меж повсякденності, на наше переконання, є досить продуктивним з теоретичного погляду, оскільки це сприяє більш чіткому розумінню світу повсякденного, його предметно-речової наповненості, специфіки повсякденних практик та ціннісних стереотипів. Теоретичне усвідомлення меж світу повсякденного допомагає відбирати та систематизувати предметно-речові та ментальні складові повсякдення при укладанні навчальної програми.

Багатогранність феномену повсякденності обумовлює специфіку шляху визначення меж світу повсякденного через окреслення неповсякденного, важливою ознакою якого є незвичність та потенційна небезпека руйнування усталеного порядку. Опозиційними світами повсякденного найперше є свято, яке руйнує усталений порядок повсякденності у його нормативній заданості завдяки презентації іншого порядку, ненормованого, непередбачуваного, а також пропонує інші поведінкові стратегії та соціальні ролі, докорінно відмінні від повсякденних [5, с. 53].

За межею повсякденного світу міститься ритуал, який хоч і має константні впорядкованості, повторюваності, але за своїм змістом є опозицією повсякдення, оскільки здійснюється як супровід / обрамлення особливо значущої події в житті окремого індивіда чи певної спільноти.

Протилежністю повсякденності є екстремальність, яка породжується макроподіями, як, наприклад, стихійне лихо, техногенні катастрофи, збройні конфлікти, соціальні революції, та біографічно детермінованими ситуаціями – хворобами, травмами, втратою близької людини, серйозною невдачею, глибоким розчаруванням в особистому житті тощо. Такі події руйнують усталений життєвий ритм і несуть потенційну загрозу неповернення звичного повсякденного ритму та встановлення так званої екстремальної повсякденності.

Гра та навчання також є опозиційними світами повсякденності. Гра є вільною діяльністю, позбавленою утилітарно-практичної мети. Вона залучає до світу фантазії та свободи і тим самим протистоїть діяльній, емоційній та мисленнєвій рутині повсякденного існування. Навчання як процес засвоєння знань хоч і відзначається структурованістю і впорядкованістю, містить елементи повторення, але аж ніяк не є повсякденністю, оскільки постійно відкриває нові горизонти знання, свободи та творчості [5, с. 53].

Зазначені опозиційні світи повсякденності не викликають міждисциплінарних дискусій щодо свого статусу, чого не можна сказати про феномен дозвілля. Немало фахівців-"повсякденнознавців" вважають дозвілля структурним елементом повсякденного життя, напевно, через повторюваність як провідну характерну ознаку повсякденного. На наш погляд, дозвілля є також опозицією повсякденного, або "лакуною неповсякденного у повсякденні", оскільки йдеться про простір індивідуального вибору та свободи, що привносить емоційне, інтелектуальне різноманіття, відкриває вихід в інший світ, сповнений відпочинку, радості та задоволення.

Розмірковуючи про межі повсякденного, варто звернути увагу на діалектику повсякденного та приватного. В історичному "повсякденнознавстві" деякі дослідники розглядали приватне та повсякденне як тотожні сутності. Та варто зауважити, що не увесь плин приватного життя є виключно повсякденним, у ньому відбуваються неординарні/знакові події (народження, повноліття, одруження, смерть) та менш значущі, які аж ніяк не відносяться до світу повсякденного. Повсякденне не вичерпується приватним, як і приватне – повсякденним.

Специфіка повсякденної діяльності, параметри її хронотопу визначаються суб'єктом повсякденності, її творцем та "головним героєм". Таким може бути окремий індивід, мала соціальна група (наприклад сім'я), велика соціальна спільнота (професійна та конфесійна, соціальна верства, народність, нація), соціально-територіальна спільність (населення села, селища, міста, області, регіону, країни тощо). Масштаб суб'єкта повсякденної діяльності задає рівні повсякденності – індивідуальний та колективний, приватний та публічний. Варто зазначити, що зміна масштабу суб'єктності, яка обумовлює щоденну повторюваність, регулярність подій на рівні міста, регіону, держави, не обумовлює інверсію неповсякденного у житті окремого індивіда у факт повсякденності на рівні спільноти. Наприклад: у житті окремого індивіда чи малої соціальної групи будь-яка зміна соціального статусу є неординарною подією, і, незважаючи на те що для територіальної спільноти це є фактом

щоденної повторюваності, такі події не набувають статусу повсякденності у масштабованому форматі [7].

Характер і зміст повсякденної діяльності визначається не лише масштабом її суб'єкта, а також його професійною, соціально-стратифікаційною, статевою та віковою приналежністю. Професійна діяльність є невід'ємною частиною світу повсякденності, вагомим фрагментом розпорядку дня. Варто наголосити, що творчі професії, хоч і не позбавлені лаку повсякденності, переважно реалізуються у неповсякденному вимірі, що надає їм особливої значимості та соціальної привабливості. Що стосується соціально-стратифікаційного виміру, то високий соціальний статус не позбавляє від повсякденного, він лише змінює реєстр щоденних справ, їхню просторову локацію та хронометраж повсякдених дій. Повсякденне життя – це життя дорослої людини відповідно до нормативних критеріїв дорослості, які обумовлюються культурно-історичними особливостями [7].

Дослідження повсякденності вимагає враховувати певні її особливості, а саме: 1) повсякденність є продуктом тривалого історичного розвитку, вона розгортається у "довгочасових тривалостях" (Ф. Бродель) і складається природним шляхом відбору оптимального предметно-речового забезпечення та найбільш прийнятних норм, правил, звичок; 2) їй притаманний інерційний характер, який забезпечує функціонування життєвого світу, навіть за умови радикальних суспільно-політичних чи природних катаклізмів; 3) інерційність протистоїть різноманітним корекціям інституційного характеру, оскільки повсякденність не підвладна розпорядчим директивам чи наказам. Повсякденність – це великий "ворог" новацій, реформ, це велика скеля, об яку часто розбиваються нові устремління та прагнення. У темпоральному вимірі повсякденність – це самодостатнє теперішнє, яке орієнтоване на найближче, обчислюване днями минуле і майбутнє (вчора, позавчора, завтра, післязавтра). Цьому сприяє наповненість повсякденності поточними, повторюваними день у день турботами і обов'язками.

У контексті вищевикладеного постає закономірне питання про значення та функціональну роль повсякденного життя. У сучасних наукових дослідженнях, предметом вивчення яких є феномен повсякденності, негативні конотації щодо її значущості та ролі ("застиглість форми", опір змін) доповнені обґрунтуванням / визнанням позитивного потенціалу повсякденності. Найперше зазначається її роль у фундаментальному забезпеченні неповсякденного, і навіть вона визнається вищою реальністю [2].

Світ повсякденності – це інтерсуб'єктивний світ, який індивід поділяє з іншими людьми і має з ними спільне розуміння повсякденної реальності, на підставі якого здійснюється комунікаційний зв'язок. Повсякденність розглядається як спосіб індивідуального відтворення, як простір соціалізації, набуття базових / життєзабезпечуючих компетентностей, де людина розвиває свої здібності, формує свою особистість, набуває ідентифікаційних визначеностей. Завдяки засвоєнню/успадкуванню/передачі певних стереотипів, формуванню усталених повсякдених практик реалізується організаційно-впорядковуючий, стабілізуєчий потенціал повсякдення. Повсякденність – це універсальна основа культури окремої особистості та соціуму в цілому.

У другій частині курсу "Культура повсякденності" можна зробити загальний огляд елементів повсякден-

ного простору та повсякденного життя в цілому. Варто зазначити, що дослідження феномену повсякденності потребує конкретизації щодо її фрагментів / структурних елементів / певних складових, які її наповнюють / обумовлюють / визначають / детермінують. У сучасній соціогуманітарній науці немає одностайної думки щодо цієї проблеми. Переважно до "структур повсякденності" (термін Ф. Броделя) передусім зараховують елементи предметно-речового світу, що забезпечують повсякденні потреби. Досліджуючи повсякденність, науковці вивчають житло (архітектурні особливості, матеріал споруд, принципи зонування, реєстри речей домашнього вжитку, меблі, елементи інтер'єру та особливості його впорядкування тощо), типи поселення (село, селище, місто, технологічні характеристики поселень), харчування (продукти, раціон, технологія приготування та споживання), одяг (техніка виготовлення, соціально-стратифікаційні особливості), тіло людини (різноманітні тілесні практики, пов'язані з доглядом за тілом, підтримкою здоров'я). У тематичному полі "повсякденнознавства" вагоме місце займають і нематеріальні елементи життєвого світу людини: взаємовідносини, їхні ціннісні підвалини, типові поведінкові стратегії, звички, форми комунікації, емоційне життя, зокрема спектр переживань (сум, журба), система життєвих орієнтирів (смаки, уподобання, пріоритети, норми та цінності).

Розглядаючи структури повсякденності, варто розпочати, на наш погляд, з тіла людини, керуючись думкою М. Мосса про те, що "тіло людини є перший і найбільш природний інструмент людини" [8], завдяки якому вона реалізує себе в житті. Варто звернути увагу на тематичні трансформації зацікавленості тілом у західноєвропейській культурі: тіло як "плоть" у релігійних доктринах, тіло як робоча сила індустріального виробництва, тіло як елемент соціальної тактики та "двигун" стратегій споживання у постіндустріальному суспільстві.

Початок розгляду тіла як соціокультурного явища пов'язують з французьким істориком Ж. Мішле та його працею "Народ" (1837). Погляд на тіло людини як предмет історичного аналізу продовжив М. Блок ("Королі-чудотворці" (1924; "Апологія історії" (1941)); на прямий зв'язок між способами користування тілом у повсякденні та соціокультурним контекстом вказав М. Мосс у роботі "Техніки тіла" (1935); Н. Еліас у своїй праці "Про процес цивілізації" (1939) ретельно дослідив трансформації та регламентації "технік тіла", що сприяли формуванню дисциплінарного самоконтролю і, на його погляд, були серед основних чинників цивілізаційного поступу західноєвропейської спільноти. Тіло в контексті філософських зацікавлень добре ілюструють роботи М. Фуко ("Історія божевілля в класичну епоху" (1961), "Народження клініки: Археологія лікарського погляду" (1963); "Наглядати і карати" (1975); "Історія сексуальності" (1976–1984)) та Ж. Бодрієра "Тіло – самий прекрасний об'єкт споживання" ("Суспільство споживання" (1970)).

Розгляд історичної еволюції концепту "тіло" приводить до потреби аналізу поняття "тілесність", яке фіксує розгляд тіла людини у контексті соціокультурних значень та смислів та артикулює увагу на тому, що соціокультурний простір має суттєві наслідки для тіла, перетворюючи його з біологічного феномену у соціокультурне явище, надає йому додаткових характеристик та вимагає нових якостей, сформованих соціокультурними вимогами та певними регламентаціями соціуму. Соціокультурне "форматування" людського тіла має також історичні особливості, які фіксуються у своєрідному

"тілесному каноні" (М. Бахтін), сповненому соціально-нормативними уявленнями про те, яким є і яким має бути людське тіло. У контексті нормативних приписів щодо тілесності варта уваги еволюція уяви про маскуліність/фемінність та її вплив на повсякденні практики сімейного побуту.

Наступним структурним елементом повсякденності можна розглянути дім та поселення – зорганізований та впорядкований простір, в якому розгортається драма повсякденного життя. При розгляді культурної "біографії" дому та його основоположної ролі у формуванні особливостей плинності повсякденного життя варто наголосити на тому, що дім є точкою відліку людської спільноти, має об'єктивні та суб'єктивні характеристики, підлягає певним критеріям типологізації житла як такого, обумовленим географічними, етнокультурними, соціально-економічними чинниками [7]. Не зайвим буде, з нашого погляду, розгляд культурно-історичної еволюції зонування житла та інтер'єру, принципів класифікації речей домашнього вжитку, еволюції номенклатури предметно-речового світу дому, її причин та ролі у змінах змісту та технологій повсякденних практик.

У переліку структур повсякденності, які пропонуються до розгляду у навчальних програмах з "Культури повсякденності", особливе місце займає тема гастрономічного, до якої в останнє десятиліття прикута увага не лише теоретиків, а й широкого загалу в контексті популяризації різноманітних гастрономічних практик у різних соціокультурних контекстах. При розгляді гастрономічного варто звернути увагу на концептуалізацію понять "гастрономічна культура" та "гастрономічні практики", функції гастрономічної культури, а також фактори впливу на її формування. Доречним буде звернення до історії зацікавленості гастрономічними практиками в контексті наукових досліджень, зважаючи на те що історія рефлексії щодо гастрономічного не була топовою в межах гуманітарного знання майже до останньої третини ХХ ст. Цією проблемою цікавились переважно етнологи (Е. Тейлор, Д. Фрезер), історики (П. Гро, І. Забелін, М. Костомаров), в роботах яких гастрономічні практики як такі не були предметом спеціального дослідження. Увага цих дослідників до їжі та напоїв в межах традиційного суспільства була реалізована в описово-фактологічному ключі. У контексті соціологічних студій особливий статус мають дослідження соціальної значимості спільної трапези (Г. Зіммель "Соціологія трапези", 1910) та харчових режимів (П. Сорокін "Голод як фактор", 1922).

Повноцінна та в позитивних тонах рефлексія гастрономічного стала можливою у філософії постмодернізму, яка дозволила розвиватися філософському осмисленню повсякденності як простору життя тіла і реалізації тілесних практик. Розпочинається вона у 1960–70-ті рр. і пов'язана з дослідницькою діяльністю структуралістів: К. Леві-Стросса ("Міфологіки"), Р. Барта ("До психо-соціології сучасного харчування"). У їхніх роботах ідея їжі розглядається як специфічний культурний код.

На межі 1980–90-х років у західноєвропейському науковому дискурсі сформувався особливий напрям досліджень – Food studies. Цей міждисциплінарний проєкт об'єднав істориків, етнографів, антропологів, соціологів, економістів, політологів та представників низки інших галузей знань. Цільовим завданням цього напрямку є формування цілісного знання про сферу харчування.

При розгляді специфіки гастрономічних практик ХХ ст. слід звернути увагу на їхню особливість за

умов екстремальної повсякденності тоталітарних режимів та дисциплінарні можливості гастрономічних практик. В останнє десятиліття актуальною темою дослідження в контексті гастрономічного є гастрономічні практики як дисциплінарний ресурс соціополітичного режиму (І. Сохань).

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. ознаменований розвитком індустрії швидкого харчування як домінуючої основи гастрономічних практик глобалізованого світу. У зв'язку з цим вартує розгляду "макдональдизація" та "кока-колізація" харчових режимів та їхня противага – рух "Слоуфуд" як нова філософія харчування.

До предметного кола навчальної дисципліни "Культура повсякденності" укладачі програм включають також тему одягу, яку можна розглядати дещо ширше – як тему костюму, елементом якого є не лише одяг, а й головний убір, взуття, зачіска, прикраси, аксесуари, макіяж, татування, пірсінг, парфуми, а деякі дослідники додають іще манери.

Традиційно історією костюму цікавляться мистецтвознавці, етнологи, археологи. Неодноразово костюм був об'єктом дослідження для філософів, психологів, соціологів. Варто наголосити, що об'єкт вивчення для названих дисциплін один, але предмет дослідження різний. Мистецтвознавці розглядають одяг з погляду стилістики, етнологи – особливості одягу різних народів, історики – як соціальний маркер представників різних груп населення в певний історичний час, економісти – як свідчення майнової спроможності певних груп, соціологи – з погляду соціальної структури певної спільноти, філософи – з текстуально-символічної та естетичної точок зору тощо. Специфіка зацікавленості костюмом у культурі повсякденності не має чіткого окреслення, і тому існує потенційна небезпека дублювання дослідницьких оптик вищеназваних дисциплін.

Довготривала історія зацікавленості костюмом була, як правило, історією речей, з яких він складався. В останні три десятиліття костюмом цікавляться задля дослідження історії людських взаємин, у контексті яких речі знаходять певний соціальний зміст. У такому ракурсі, на наш погляд, можна досліджувати костюмні "репертуари" різних епох як результат складної особистісної та соціальної взаємодії в контексті повсякденного життя.

Людські взаємини та пов'язаний з ними світ емоцій / переживань, нормативних приписів / регламентацій, ціннісних настанов також є архіважливою тематикою в структурі навчальної дисципліни "Культура повсякденності". Розглядаючи найперше світ сімейного життя, можна відслідкувати актуальні для певної епохи / етнокультурної групи / соціальної страти базові компетентності особи у світі повсякдення (не лише інструментальні, а й духовні / ментальні), механізми їхнього формування та причини змін у переліку запитуваних компетентностей. Різноманітні характеристики духовного світу акторів повсякдення можна сканувати, розглядаючи сімейний побут (наприклад практику розподілу сімейних обов'язків); емоційне забарвлення родинних стосунків (чоловік-дружина, батьки-діти, старі-малі, місце дітей у житті чоловіків і родини загалом); часові ознаки дитинства та статус дітей у сімейній ієрархії; ставлення до старості та вплив людини похилого / старечого віку на перебіг сімейних процесів; зміну матеріально-технічного забезпечення сімейного життя та відповідні зрушення у функціональному призначенні сім'ї і т. п.

Наведений перелік структур повсякденності (який не є вичерпним, він може бути доповнений та суттєво деталізований) є свідченням складності процесу теоретичної осяжності феномену повсякденності, що зумовлює неоднозначність у визначенні предметного дослідницького поля та ілюструє усю проблемність наукового осмислення даного феномену.

Висновок. На підставі огляду основних точок зору на феномен повсякденності у сучасному соціогуманітарному знанні, фрагментів різних моделей концептуалізації поняття повсякденності можна пересвідчитися як у складності цього феномену для науководослідницьких практик, так і у розмаїтті розуміння його смислової наповнюваності. Ще складнішою виявляється ситуація з концептуалізацією широко вживаного в сучасному "повсякденнознавчому" дискурсі самого поняття "культура повсякденності". Існує чимало визначень цього поняття. Дослідники оперують доволі конкретизованими визначеннями культури повсякденності, у яких вона розуміється як форма організації буденного життя та спосіб організації людських взаємин. Такі визначення спонукають до постановки питання про єдність форми та змісту, адже з плином історичного часу форма організації повсякденного життя могла бути стабільною, а зміст – змінюватися. Розмірковуючи про способи організації людських взаємин, не можна оминути ціннісні підвалини та нормативні приписи, які визначають зміст та характер цих взаємин. Отож, можна припустити, що культура повсякденності може розглядатися як відповідність певній нормативності, прийнятим стандартам, високим зразкам. Таке розуміння повсякденності дещо звужує погляд на усе багатство та різноманітність повсякденного плину людського життя. Цей обмежений погляд розширюється у визначеннях культури повсякденності як усього обсягу культури, актуалізованої у всій людській діяльності сьогоденного дня, або культури у всій різноманітності її життєвих проявів як універсального способу людського існування, як форми організації повсякденного життя та діяльності людини.

Існує також точка зору, що культура повсякденності проявляється через особливості діяльності, свідомості та поведінки, а також через світ речей, що оточує людину, конструктивні особливості її мовлення, що це є культура праці та виробництва, дискусій, політична культура, культура спілкування та поведінки. У цих визначеннях є свої суттєві недоліки, оскільки ми говоримо про культуру як таку, як специфічно людський спосіб існування.

На підставі огляду смислового наповнення понять "повсякденність" та "культура повсякденності" можемо стверджувати, що процес їх концептуалізації ще далекий від завершення і потребує хоча б ретельної систематизації їхніх смислових контекстів. Це завдання ускладнюється множинністю "місць наукової реєстрації" феномену повсякденності, яка обумовлює відсутність чіткої міждисциплінарної співпраці. Можна припустити, що специфіка культурологічної оптики могла б полягати в інтегративному погляді на феномен повсякденності.

Культура повсякденності – це реальність, яка є предметом дослідження соціогуманітарних наук, а дисципліну, яка б в інтегративному вимірі розглядала культуру повсякденності, доречніше було б назвати "Культурологія повсякденності" (такі пропозиції уже озвучувались [6], і такий приклад ми уже маємо [1]). Зміна назви навчальної дисципліни задала б інші контури предметного поля, що у свою чергу змінило б тематич-

не наповнення від переважної орієнтації на безмежний світ фактологічності повсякденності чи певну нормативність повсякденного буття до концептуального погляду на її змісти та сутності, пошуку певних її закономірностей у довгочасових історичних тривалостях, зміна яких обумовлює глибинні структурні зрушення у бутті людської спільності загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анотація навчальної дисципліни "Культурологія повсякденності" [Електронний ресурс] / Укладач Меднікова Г. С. – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2020. – Режим доступу: <https://ffs.npu.edu.ua/kataloh-kursiv>
2. Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания [Електронний ресурс] / П. Бергер, Т. Лукман. – М.: Медиум, 1995. – 323 с. – Режим доступу: https://ktpu.kpi.ua/wp-content/uploads/2014/02/0458680_BCA67_piter_berger_lukman_t_socialnoe_konstruirovaniye_realnosti_tr.pdf
3. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности [Електронний ресурс] / Б. Вальденфельс. – Режим доступу: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000927/st000.shtml>
4. Карівець І. В. Повсякденність: між трансценденталізмом і дивовижністю: монографія / І. В. Карівець. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2012. – 256 с.
5. Касавин И. Т. Анализ повседневности / И. Т. Касавин, С. П. Шавелев. – М.: Канон+, 2004. – 432 с.
6. Лелеко В. Д. Культура повседневности: становление учебного курса [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-povsednevnosti- stanovlenie-uchebnogo-kursa>
7. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре [Електронний ресурс] / В. Д. Лелеко. – СПб., 2002. – 320 с. – Режим доступу: <https://refdb.ru/look/2937078-pall.html>

8. Мосс М. Техники тела; Пер. з фр. А. Б. Гофмана / М. Мосс // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. – М.: КДУ, 2011. – С. 304–325.

REFERENCES

1. Anotacija navchal'noi' dyscypliny "Kul'tura povsjakdennosti" [Annotation of the discipline "Culturology of Everyday Life"], (2020). Kyiv, NPU im. M. P. Dragomanova. Retrieved from <https://ffs.npu.edu.ua/kataloh-kursiv>
2. Berger, P., Lukman, T. (1995). Social'noe konstruirovaniye real'nosti. Traktat po sociologii znaniya [The Social Construction of Reality. A Treatise on the Sociology of Knowledge]. Moscow, Medium. Retrieved from https://ktpu.kpi.ua/wp-content/uploads/2014/02/0458680_BCA67_piter_berger_lukman_t_socialnoe_konstruirovaniye_realnosti_tr.pdf
3. Val'denfel's, B. Povsednevnost' kak plavil'nyj tigel' racional'nosti [Everydaylife as a melting crucible of rationality]. Retrieved from <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000927/st000.shtml>
4. Karivec', I. V. (2012). Povsjakdennist': mizh transcendentalizmom i divovyzhnistju [Everyday life: between transcendentalism and wonder: a monograph]. L'viv, Vydavnytvo L'vivs'koi' politehniky.
5. Kasavin, I. T., Shhavelev, S. P. (2004). Analiz povsednevnosti [Analysis of everydaylife]. Moscow, Kanon+.
6. Leleko, V. D. Kul'tura povsednevnosti: stanovlenie uchebnogo kursa [The Culture of Everyday Life: the formation of the training course]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-povsednevnosti- stanovlenie-uchebnogo-kursa>
7. Leleko, V. D. (2002). Prostranstvo povsednevnosti v evropejskoj kul'ture [The space of everydaylife in European culture]. Retrieved from <https://refdb.ru/look/2937078-pall.html>
8. Moss, M. (2011). Tehniki tela [Bodytechniques]. In Moss, M. Obshchestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po social'noj antropologii [Societies. Exchange. Personality. Works on social anthropology]. Moscow, KDU, 304–325.

Надійшла до редколегії 07.09.21

V. G. Napadysta, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

CULTURE OF EVERYDAY LIFE: TO THE ISSUE OF STRUTURE AND CONTENT LOGIC OF THE EDUCATIONAL DISCIPLINE. PART II

The article discusses the logic of structure and content of the discipline "Culture of Everyday Life", due to the complexity and versatility of the everyday life phenomenon and interdisciplinarity of methodological optics of its research, the variety of theoretical tools, which, in turn, determines the ambiguity of views on the very essence of the everyday life phenomenon and its components. The analysis of educational programs on "Culture of Everyday Life", that are placed among the elements of educational professional and scientific training programs on "Culture Studies" in higher education institutions in Ukraine, demonstrated the wide variability of their content and structure. In the second part of the article, the characteristic features of the everyday life and its oppositional worlds, which helps to delineate the boundaries of the everyday life, as well as its structures and factual and semantic content, are analysed. In particular, the human body and body techniques in the context of everyday practices; house and settlement as an organized and ordered space of everyday life; meals in different modes of gastronomic practices; clothing and its socio-stratification role in everyday life; emotional, regulatory and value foundations of the world of relationships in a family circle.

The variability of the semantic content of the "culture of everyday life" concept is considered and the presence of problems in its conceptualization is noted. Based on this, the very name of the discipline "Culture of Everyday Life" is problematized. Emphasis is placed on the appropriateness of its replacement by "Culture Studies on Everyday Life", which would open new opportunities in the structural and thematic content of this discipline and would contribute to the formation of its own specifics in presenting the everyday life phenomenon, focused not on the boundless world of factuality or as a certain normativeness of everyday life, but on a conceptual view of its content and essence, the search for certain patterns in long-term historical durations, the change of which causes profound structural changes in human community as a whole.

Key words: the culture of everyday life, the discipline structure, the discipline content, everyday life structures, culture studies on everyday life.

В. Г. Нападистая, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ: К ПРОБЛЕМЕ ЛОГИКИ СТРУКТУРЫ И СОДЕРЖАНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ. ЧАСТЬ II

Рассмотрена логика структурирования и содержательного наполнения учебной дисциплины "Культура повседневности", определяемая как сложностью и многогранностью самого феномена повседневности, так и междисциплинарностью методологических оптик ее исследования, разнообразием используемого теоретического инструментария, что, в свою очередь, обуславливает многозначность взглядов на саму сущность феномена повседневности и ее составляющие. Во второй части статьи предметом рассмотрения стали характерные признаки повседневного и его оппозиционные миры, что помогает обрисовке границ мира повседневности, а также структура повседневности и их фактологически-смысловому наполнению. В частности, тело человека и техники тела в контексте повседневных практик; дом и поселение как организованное и упорядоченное пространство течения повседневной жизни; питание в различных режимах гастрономических практик; одежда и ее социально-стратификационная роль в повседневной жизни; эмоциональные, нормативно-регламентирующие и ценностные основы взаимоотношений в семейном кругу. Проблематизируется само название учебной дисциплины "Культура повседневности". Акцентируется внимание на уместности ее замены на "Культурологию повседневности".

Ключевые слова: культура повседневности, структура учебной дисциплины, содержание учебной дисциплины, структуры повседневности, культурология повседневности.

УДК 93 (930.2+930.85:008+130.2)

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
invinover19@gmail.com

КУЛЬТУРНА ІСТОРІЯ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

Присвячено визначенню базових концептів та методологічних принципів організації гуманітарної науки, зокрема культурології, у діахронічній перспективі. Вивчається зрушення самого поля культурних досліджень у процесі осмислення своїх історичних принципів. Зокрема, відзначається закономірність зрушення гуманітарного знання від безпосереднього отождолення зі сферою "наук про дух" ("Geisteswissenschaften") до сфери дослідження принципової множинності людського способу буття, а відповідно, викриття трансцендентального статусу культури та необхідності розуміння базових принципів взаємодії різноманітних культур в діахронічному вимірі. Визнання вихідної настанови культурного різноманіття передбачає переосмислення історичної послідовності як оціночної настанови, але, з іншого боку, уникнення марного заперечення принципу історизму взагалі. Отже, розуміння історії культури потребує вивчення культурної історії як основи історичного осмислення самого знання про культуру.

Ключові слова: історія культури, культурна історія, контекст, культура, взаємодія культур, діахронія.

Постановка проблеми. Концепція історії культури базується на тезі про множинність культур, оскільки можливість різноманіття перспектив розвитку є підставою історичної динаміки взагалі. Тому вперше така теза "стала можливою в культурних дослідженнях після робіт німецького просвітника Йоганна Гердера" [13, с. 50]. Зокрема, він один з перших сформулював у праці "Ідеї до філософії історії людства", що хоча історія культури людства і має певні ступені, але в той же час кожен народ має свою культуру, що пов'язана з образом його життя.

Полісемантичність терміна "культура" впливає на похідний від нього концепт "історії культури" [5]. Останню слід відрізнити від "культурної історії" – іншої субдисципліни поля культурних досліджень. Якщо "історія культури" являє собою дескрипцію порядку співвідношення культурних практик певного етапу історичного розвитку, де дисциплінарна рефлексія над принципами періодизації культурної динаміки виступає передумовою зазначеного опису, то "культурна історія" – це субдисципліна культурних досліджень, яка зорієнтована на вивчення методологічних підходів до класифікації історії культурних процесів. А тому культурну історію можна розглядати як теоретико-методологічний вступ до історії культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Парадигмальний зсув в логіці культурного повороту, що принципово вплинув на розуміння сфери культурних досліджень, привів до реорганізації полів історіографії культури. У цьому контексті існує перелік праць класиків культурної історії, таких як М. Арнольд, Я. Буркгардт, Й. Гейзінга, а також їх критики Ф. Антал, Ф. Клінгендер, А. Хаузер, а також А. Варбург та Е. Гомбріх, Е. Гобсбаум. Нові парадигми розуміння культурної історії представлені іменами П. Берка, М. де Серто, Р. Шартъє.

Метою статті є визначити співвідношення між такими субдисциплінами поля культурних досліджень, як культурна історія та історія культури, а також сформулювати базові поняття та парадигми розуміння зазначених сфер.

Виклад основного матеріалу дослідження. У цьому сенсі культурна історія має своїм джерелом не лише історію як науку про минулі події, але й філософсько-наукові, а також теоретико-культурологічні засади розуміння єдності та різноманітності історичних процесів, поза якими множинність фактів не може бути схоплена як ціле. Тому певну роль у формуванні культурної історії відіграла і "філософія історії" (принцип історизму йенських романтиків і Г. Гегеля) як тип дискурсу, фокусом уваги якого є епістемологічні та методологічні настанови, що організують предметне поле історії (зокрема культури) як гуманітарної науки.

У такому типі дискурсу напрацьовано розуміння того, що історія самих дискурсивних практик є не просто відображенням чи рефлексіями над певним обсягом матеріалу, але й включає певні принципи організації і для емпіричного матеріалу, й для самого знання. Причому напрацьована філософією та іншими гуманітарними науками методологія дозволяє виявляти такі принципи більш ефективно, ніж як вони працюють в структурах впорядкування самого емпіричного матеріалу. Зокрема, через порівняння як з іншими типами дискурсивних практик, так і з самим структуруванням емпіричного матеріалу (який з необхідністю працює на гіперболізацію значення того феномену, що потрапляє у фокус дослідження).

Принципи класифікації культурно-історичного процесу та понятійного апарату історії культури самі мають трансформаційний потенціал, що сегментується в "різноманіття культурної історії" [5, с. 5]. Цей термін був запропонований британським дослідником, професором Кембриджського університету Пітером Берком (Peter Burke) – визнаним авторитетом в царині культурної історії, роботи якого перекладені й українською мовою [1]. На відміну від більш універсалістських принципів, напрацьованих в межах дискурсу філософії свідомості, зокрема класичної парадигми філософії історії, вихідним принципом сучасного етапу розвитку історії культури є визнання принципової множинності культур. Тому британський дослідник пропонує розрізнити два етапи або три парадигми в логіці трансформації поля культурної історії: класичну культурну історію та історичну антропологію та нову культурну історію [6, с. 49].

Класична культурна історія сформувалася в XIX ст. та представлена іменами англійського теоретика Метью Арнольда ("Культура й анархія") та Якоба Буркгардта ("Культура Італії в епоху Відродження"). Предметне поле такого типу досліджень було спрямоване на "солоність та світло" (М. Арнольд), що є принципово відмінними від "посередності" філістерів. Ця метафора служила легітимації європейської спадщини в перспективі "універсальної історії" [11, с. 4]. Надання статусу "досконалості", що має атрибути завершеності та самодостатності на противагу "неосвіченим масам", було покликане визначити коло високої культури, зокрема історію мистецтв. Сенс такого розуміння культури містив імпліцитну легітимацію певної ієрархії цінностей. Адже редуція культури до моделі високої культури приховує те, що є дещо статусне, чого немає в інших.

Нашадок цієї лінії розуміння історії культури у XX столітті Йоган Гейзінга визначає зміст того, що має вивчати історія культури, в роботі "Завдання історії культури" (1926) більш формально: "фігури, мотиви,

теми, символи, концепції, ідеали, стилі" [12, с. 18]. На відміну від мистецтвознавства такі дослідження фокусували увагу не на розумінні окремого виду мистецтва, а на співвідношенні видів мистецтва в певну епоху, а також їх відповідності "духу часу" (*Geistesgeschichte*). Останній термін розглядався в гегелівському контексті і був покликаний виявити підстави єдності художньої культури в історії мистецтв (Я. Буркгардт).

П. Берк виявляє такі стратегії критики обмеженості такого розуміння культурної історії як "парадокси традиції" [7, с. 23]:

1. Відсутність зв'язку з соціальним, а також з економічним і політичним контекстами. На цих засадах представники британської школи Фредерик Антал, Френсіс Клінгендер та Арнольд Хаузер запропонували альтернативний проект "соціальної історії" літератури та мистецтв. У результаті "соціальний поворот" в культурних дослідженнях став похідною від "культурного повороту" [11, с. 2] в історичних науках, вважає представник Каліфорнійського університету Джон Холл. Після кожного зсуву у логіці розуміння культури та, відповідно, культурної історії формувалися програми критики з метою прояснити новий контекст зв'язку культурного та соціального. Тому у своїй поступовості культурні та соціальні "повороти" віддзеркалювали один одного.

2. Абсолютизація певного типу культурної єдності. Й. Гейзінга радив знаходити "якість, що об'єднувала всі культурні цінності" [12, с. 21]. Фундатори класичної культурної історії абсолютизували дух часу як підставу єдності художньої культури. Але можливі й інші варіації. Наприклад – локальні концепції цивілізації. Вони виходили з критики еволюціоністської підстави єдності лінійної схеми культурно-історичного процесу в цілому, але самі в той же час були іншою формою розуміння єдності духу культури. Лише просторова єдність "профеномену" (О. Шпеглер) певним чином заміщала єдність "духу часу". Тому локальні класифікації світових цивілізацій є насправді різновидом абсолютизації культурного консенсусу.

Критика такого підходу виявляла необхідність обґрунтування не лише культурної єдності, але й культурних протиріч. Така критична настанова була сформульована Ернстом Гомбріхом у його полеміці з марксистом Арнольдом Хаузером. Надалі зазначена лінія аргументації була спрямована також проти істориків мистецтва Я. Буркгардта та Ервіна Панофські ("Готична архітектура та схоластика").

Е. Гомбріх підкреслював, що дуже важко обґрунтувати культурну єдність або гомогенність. Зокрема, він вважав, що культура Ренесансу була передусім орієнтація дуже вузького, елітарного прошарку, про які загальні маси населення навіть не чули [10, с. 26]. Тим більш не можна було проводити редукціоністські паралелі між культурою та її соціальними репрезентантами. Наприклад, казати, що реалізм Мазаччо виражає інтереси флорентійської буржуазії, як стверджував Фредерик Антал. Крім класових відмінностей можна знайти регіональні варіації, відмінності між містом та селом, навіть між чоловічою та жіночою культурами.

3. Абсолютизація концепту "традиції", який був запозичений в християнстві, як способу передачі предметів, практик та цінностей від покоління до покоління. Основним критиком такої настанови виступив теоретик Абі Варбург, який є класиком німецької версії наук про культуру (*Kulturwissenschaft*) двадцятих років ХХ ст. Центральний постулат критики: те, що передається, не може бути одним і тим самим. Тому до концепції традиції він додає тезу про "рецепцію". Варбург підкреслював, що культурна спадщина, з одного боку, обов'язково трансформуються при передачі та відтворенні. Але, з

іншого боку, навіть її радикальна інтерпретація ніколи не може загубити повністю попередній культурний досвід. У своїх роботах він блискуче показав, як деякі язичницькі боги "збереглися" в середньовічному культі зображень святих. Наприклад, католицькі образи ангелів ґрунтувалися на традиції зображення римського Меркурія. А. Варбург висуває тезу про наявність вербальних та візуальних "схем" або "формул", які зберігаються в різноманітних варіаціях. Але, з іншого боку, "відхилення від традиції" є необхідним елементом її збереження. Ця ідея пошуку спільних тем стала дуже продуктивною настановою культурної історії.

Ще більш вибухової критики концепт "традиція" зазнав з боку німецького дослідника Еріка Гобсбаума. Він на засадах аналізу європейської культури доводив, що традиції, які європейське людство вважає дуже давніми, виникли між 1870-ми та 1914 роками як результат реорганізації національних держав. Він релятивізував межу між "вигаданими" та "справжніми" традиціями ("invented" and "genuine" traditions) [3, с. 14], оскільки адаптація також розглядалася ним як елемент збереження самої культурної спадщини.

4. Ототожнення історії культури з високою культурою. Підвищена увага дослідників до різновидів культури з часів німецького романтизму по-новому актуалізується в середині ХХ ст. Ця стратегія критики пов'язана з розрізненням варіацій "народної", "масової" та "популярної" культури. Якщо концепти "масової культури" та "культурної індустрії" були епіцентром критики Франкфуртської школи (Т. Адорно, М. Горкгаймер), на тлі яких навіть елітарна культура були взірцем свободи, то зсув інтересу культурних досліджень бірмінгемської школи *Cultural studies*, зокрема в позиціях Едварда Томпсона (Edward Palmer Thompson), Раймонда Вільямса і Річарда Хоггарта, формується через концепт "популярної культури". Останні власне сформували нову проблематику поля дослідження від літературних текстів до текстів популярної культури та "аудиторії" як одиниці її аналізу, а потім і образу життя окремих маргінальних субкультур (молоді, робітників, дітей робітників). Саме в цьому контексті здійснюється перехід в логіці культурних досліджень від "колективних уявлень" певного класу до "практик".

5. Історія культури має бути написана не лише для європейських еліт, але й про них. "Деканонізація" європейської культури, зокрема літератури, була розпочата в США. Стівен Грінблатт (Stephen Greenblatt) в збірці "Форми влади та влада форм" (*The Forms of Power and the Power of Forms*) висуває тезу нового історизму. Він звертається до розробок Кліффорда Гірца, зокрема до його настанови "товстого опису" ("thick description" from Gilbert Ryle), який на засадах "нової етнографії" використовує інструментарій семіотичного підходу при описі дрібних деталей повсякдення. Також додатковою підпорою конструкції нового історизму [4, с. 6] С. Грінблатта є теза М. Фуко про "знання, що вписано в структуру інститутів", що особливо яскраво проявляється, коли "стала ідеологія стикається з незвичними обставинами". Викриття інститутів та дискурсивних практик Модерну як способу здійснення влади стає актуальним завданням культурних досліджень. У подальшому північноамериканська критика європейського канону виросла в більш широкий контекст мультикультуралізму.

Незважаючи на довгий перелік обмежень підходу класичної культурної історії, слід зазначити, що сама вона стала альтернативним науковим проектом щодо доміант історичного письма, що панувало до ХІХ ст. Її предметом стала варіація "іншої історії" [13, с. 53], тобто те, що не стосувалося історичних тем – війни, політики та діячів, що їх втілювали.

Водночас в середині ХХ століття виникає не лише критика, але й декілька альтернативних методологічних підходів до культурної історії, які отримали назву "нової культурної історії", серед яких особливе місце зайняв антропологічний підхід.

"Історична антропологія" та "нова культурна історія". Предметна обмеженість класичної культурної історії та заангажованість її марксистської критики привели до пошуку нових підходів у розумінні методологічних засад цієї дисципліни. Однією з настанов, що отримала широке визнання в культурних дослідженнях, стала орієнтація на "антропологічну різноманітність" історії. Розуміння культури поза її редукацією до "високої культури", що здійснили культурна та соціальна антропологія, стало вихідною точкою цієї дослідницької стратегії. Відповідно, не лише тексти і твори мистецтва, але й інші культурні продукти стають предметом дослідження.

Зокрема, настанова "уважного читання" "нелітературних текстів" була відпрацьована в межах антропологічного підходу. Під "текстами" тут розумілись власне не текстові форми від артефактів до ритуалів, увагу на які вперше були звернуто науковцями в дисциплінарному полі антропології. Семіотичний інструментарій було застосовано до їх дослідження такими вченими, як Ролан Барт, Кліффорд Гірц, Клод Леві-Стросс, Роман Якобсон. В поле їхньої уваги потрапляють спортивні змагання, видовища, їжа, одяг. Пошук глибинних "смислових структур" даних практик став внеском семіотики в поле історії культури.

Наступна настанова, яка була привнесена антропологами, – це ставлення до власного минулого як до чужої культури. Ця настанова "о-сторонення" була запозичена французькими структуралістами у школи російського формалізму, зокрема у В. Шкловського. Вона передбачала виведення досліджуваного феномену за рамки звичного контексту та сприйняття. Така настанова наукового абстрагування була природною для вивчення екзотичних для Європи архаїчних культур, але застосування цієї стратегії для дослідження власної культури потребувало додаткового рефлексивного зусилля.

У цілому настанова формалізації (технічних прийомів вивчення, а не лише морального змісту) у вивченні культурних продуктів (і в першу чергу літературних текстів) стала можливою завдяки індустріалізації культури, зокрема масовому випуску такої продукції. Надалі такі техніки вивчення змістилися з минулого на сучасність та особливо на її повсякденний вимір. "Поетика повсякденної поведінки" (Ю. Лотман) стала необхідною складовою культурних досліджень в цілому та культурної історії зокрема.

Британська школа соціальної антропології зафіксувала актуальність такого підходу в опозиції "емічного" та "етичного" (терміни Кеннетта Пайка), що відрізняла мову аборигенів від "етосу" дослідника. Переведення в освітню площу антропологічних завдань дослідження здійснив Едвард Еванс-Пritchард, який вважав, що вивчення концепцій культури слід доводити до концепції культури студента. Отже, історія культури постає як фаховий переклад з мови минулого на мову сьогодення, з мови сучасників на мову читачів та реципієнтів. Сенс пояснюється не через "наближення", а через методичне виявлення "інакшості", не через відношення "Я–Ти", а через встановлення дистанції, але в той же час розуміння вихідної "людськості" будь-якого культурного феномену.

Зсув у антропологічній історії щодо класичної культурної історії і навіть певних елементів її марксистської критики полягав у наступному:

1. Заперечення різниці між "культурними народами" та народами без культури.

2. Поняття "культура" значно розширилося. Відтепер у його зміст включалися не лише ідеї, цінності та ментальні звички, але й "артефакти, технічні процеси, товари" (Б. Маліновський), не лише дискурс, але й практика, не лише письмо, але й усна мова, не лише висока культура, але й повсякденна.

3. Додаток до "традиції" концепту "відтворення" (Луї Альтюссер і П'єр Бурдьє). Замість автоматизму традиції, яка не потребує додаткових зусиль для відтворення, прийшло розуміння, що ніщо не може бути здійснено лише за інерцією, але для збереження потребує витрати енергії та навіть іноді нових прийомів, але ніколи не може бути просто скопійовано, механічно відтворено. Французький дослідник Мішель де Серто, продовжуючи цю стратегію, висуває тезу про "творчу адаптацію традиції", стверджуючи, що "основною характеристикою культурної передачі є те, що все, що передається, змінюється" [8, с. 77]. Він посилається на авторитет отців церкви, які говорили, що до язичництва слід ставитися як ізраїльтяни до скарбів єгиптян – вони грабували, тобто "привласнювали" їх.

Певним чином така позиція є критикою семіотики, оскільки виходить з відсутності фіксованих сенсів, а також зміщення дослідницької уваги від того, хто надає, до того, хто сприймає.

Останній пункт виходить з критики абсолютизації марксистського та взагалі соціологічного протиставлення культури та суспільства, з домінанти соціального над культурним. Антропологічно орієнтовані дослідження вивчали шляхи цілісного впливу культури (матеріальної та духовної) на рух історії. Після обґрунтування французьким дослідником Ф. Броделем "матеріальної цивілізації" як "фундаменту реальності" [2, с. 41] в історію культури входить розрізнення довгострокових та короткострокових процесів. Саме фундамент історії становлять довгострокові процеси, що розгортаються не в площині високої культури, а у мікропроцесах повсякденності, так само як у взаємодії зі світом природи (наприклад у впливах морських течій), в яких антропологічні процеси важко відокремити від екологічних та технологічних.

Дослідницький інтерес до того, що раніше вважалося "соціальними фактами" (клас, нація, стать), в зазначеному методологічному зсуві став означати вивчення процесу їх "конструювання", "вигадування". До критики сталої реальності долучився також французький постструктураліст М. Фуко. Саме завдяки феноменологічній та герменевтичній критиці структуралізму Луї Альтюссером буде поставлена під сумнів не лише ідея "всесвітньої історії у загальногромадянському плані" (І. Кант), а взагалі ідея послідовної тривалості. Цей методологічний зсув дослідник Р. Голл називає "повним культурним поворотом" [11, с. 2] (на відміну від інтересу до проблематики, який зростав власне в історичних науках), оскільки він взагалі підривав паритет між "культурною" та "соціальною" історією, що існував в дискусіях британської традиції культурно-історичних досліджень.

Під тиском ідеї історії уяви виникають роботи представників школи "Анналів" – "Народження чистилища" Жака Ле Гоффа та "Три ордени" Жоржа Дюбі. Завдяки горнилу антропологічних підходів ці концепти вийшли на проблематику тілесності та простору на засадах мікроісторії. Особливого статусу тут набули візуальні джерела, а з іншого боку, візуальні практики отримали історичний вимір.

Проте будь-який підхід потребує розуміння власних меж, тому гіперболізація значення уявного для історії культури так само небезпечна, як і його недооцінювання. Пошуком балансу у процесі взаємодії, зустрічі та взаємовпливу культур стала методологічна настанова, яку Роже Шартьє назвав "новим історіографічним пово-

ротом" [9, с. 14], а П. Берк – "новою культурною парадигмою". Останні концепції продовжують зсув історичної антропології у логіці критики виключно трансцендентального статусу культури, але виходять не з оптики тексту, а з логіки культурної практики як одиниці аналізу. Дану настанову П. Берк пов'язує з такими іменами, як М. Бахтін, Н. Еліас, М. Фуко, П. Бурдьє. Проте спростування неоднозначності розуміння ієрархії культурних практик, що ґрунтується на проблемі "зустрічей культур", пропонує цілий перелік їх модальностей [6, с. 208]:

- асиміляція (Маршалл Салінс) – розчинення однієї культури в порядку іншої;
- акультурація (Мелвілл Херсковіц) – культура-реципієнт перебирає та наслідує культурним елементам культури-донора, запозичуючи переважно елементи, які були відсутні в культурі реципієнта;
- транскультурація (Фернандо Ортіс) – обидві культури у процесі зіткнення запозичують одна в одній елементи, яких не вистачає в кожній;
- дифузія (Франц Боас) – запозичення та змішання елементів різних культур лише певною мірою, з можливістю прослідити, звідки походить кожен елемент;
- гібридизація (Фрейре Пауло) – нові елементи культури, що є результатом виникнення вихідних культур, але з можливістю появи неправильних ("ублюдкових") форм. Біологічна за походженням метафора;
- креолізація (шведський лінгвіст Ульф Ганнерс (Ulf Hannerz)) – змішання мов пропонує більш складну модель "зустрічі культур", де взаємодія "кухонної латини" та "ламанної англійської" поступово ускладнюється та породжує власні правила, граматику та синтаксис.

• гетероглосія (Михайло Бахтін) – зберігається можливість переключатися з однієї культури на іншу.

Висновки. В цілому дисципліна "історія культури" або навіть "історії культур" є похідною від концепту культури в цілому у двох вимірах:

- Визначення обсягу та змісту терміна "культура". А також визнання її вихідної неомогенності, а отже, необхідність рефлексії над базовими принципами її класифікації;
- Вихідна настанова множинності культур (cultural diversity) передбачає можливість визначення не лише синхронічної, але й діахронічної перспективи.

Таким чином, культурна історія – це теоретичне поле культурних досліджень, яке фіксує, осмислює та формулює предметне поле та методологічні настанови розуміння історичної динаміки культури у її кореляції зі змістом базових концептів. А отже, предметне поле культурної історії імпліцитно передбачає контекст історії культури, а історія культури – необхідність рефлексії над порядком організації своїх теоретичних та емпіричних настанов. Три етапи розвитку культурної історії, запропоновані П. Берком, визначають зсуви у

методології та пропонують принципи переосмислення історичного розмаїття культур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берк П. Нові підходи до історіописання; Пер. з англ. Т. Цимбал / П. Берк. – К.: Ніка-Центр, 2010. – 368 с.
2. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм XV–XVIII вв. Том 1. Структури повсякденності: можливе і неможливе; Пер. с фр. Л. Кубеля. – М.: Прогрес, 1986. – 622 с.
3. Гобсбаум Е. Вступ: винайдення традиції / Е. Гобсбаум // Е. Гобсбаум. Винайдення традиції; Пер. з англ. М. Климчук. – К.: Ніка-Центр, 2005. – С. 12–29.
4. American New Historicism and Ethnography: Stephen Greenblatt and Clifford Geertz // A dictionary of cultural and critical theory. – John Wiley & Sons Ltd, 2010. – P. 5–7.
5. Burke, P. From cultural history to histories of cultures [Electronic resource] / P. Burke. Retrieved from: http://www.culturahistorica.es/peter_burke/from_cultural_history_to_histories_of_cultures.pdf
6. Burke, P. Varieties of Cultural History / P. Burke. – Ithaca: Cornell University Press, 1997. – 247 p.
7. Burke, P. What is Cultural History? / P. Burke. – Cambridge: Polity, 2008. – 152 p.
8. Certeau de, M. The Practice of Everyday Life / M. Certeau de. – Berkeley: University of California Press, 1984. – 229 p.
9. Chartier, R. Cultural History. Between Practices and Representations / R. Chartier // Penn History Review. – 2009. – Volume 16. Issue 2. – P. 9–16.
10. Gombrich, E. In Search of Cultural History / E. Gombrich // Ideals and Idols. – Oxford: Phaidon, 1974. – P. 24–59.
11. Hall, J. Cultural History is Dead (Long Live the Hydra) / J. Hall // Handbook of Historical Sociology. – Berkeley: University of California Press, 2003. – P. 1–34.
12. Huizinga, J. The Task of Cultural History / J. Huizinga // Huizinga, J. Men and Ideas New York: Meridian Books, 1959. – P. 17–76.
13. Morton, M. Cultural history / M. Morton // The Routledge Companion to Music and Visual Culture; ed. Tim Shephard and Anne Leonard. – New York, London: Routledge, 2013. – P. 50–58.

REFERENCES

1. Burke, P. (2010). *New perspectives on Historical Writing*. Kyiv, Nika-Centr (In Ukrainian).
2. Braudel, F. (1986). *Civilization and Capitalism, 15th–18th Century*. Vol. I. The Structure of Everyday Life. Moscow, Progress (In Russian).
3. Hobsbawm, E. (2005). Introduction: The Invitation of Tradition. In *The Invitation of Tradition*. Kyiv, Nika-Centr, 12–29. (In Ukrainian).
4. American New Historicism and Ethnography: Stephen Greenblatt and Clifford Geertz (2010). In *A dictionary of cultural and critical theory*. John Wiley & Sons Ltd.
5. Burke, P. (2020). From cultural history to histories of cultures. Retrieved from <http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/burke-cultural-history.pdf>
6. Burke, P. (1997). *Varieties of Cultural History*. Ithaca, Cornell University Press.
7. Burke, P. (2008). *What is Cultural History?* Cambridge, Polity.
8. Certeau de, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California Press.
9. Chartier, R. (1988). Cultural History. Between Practices and Representations. *Penn History Review*. 16, 2, 9–16.
10. Gombrich, E. (1974). In Search of Cultural History. In *Gombrich, E. Ideals and Idols*. Oxford, Phaidon, 24–59.
11. Hall, J. (2003). Cultural History is Dead (Long Live the Hydra). In *Handbook of Historical Sociology*. Berkeley, University of California Press, 1–34.
12. Huizinga, J. (1959). The Task of Cultural History. In *Huizinga J. Men and Ideas*. New York, Meridian Books, 17–76.
13. Morton, M. (2013). Cultural history // *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York, London, Routledge, 50–58.

Надійшла до редколегії 18.09.21

O. Y. Pavlova, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

CULTURAL HISTORY IN THE CONTEXT OF HISTORY OF CULTURE

The article is devoted to the definition of basic concepts and methodological principles of the organization of the humanities, in particular culture studies in a diachronic perspective. The shift of the field of cultural research in the process of understanding its historical principles is studied. In particular, there is a pattern of shifting humanities knowledge from direct identification with the field of "human sciences" ("Geisteswissenschaften") to the study of the fundamental multiplicity of human way of life, and, accordingly, exposing the transcendental status of culture and the need to understand the basic principles of interaction of different cultures in the diachronic dimension. Recognition of the original guideline of cultural diversity presupposes a rethinking of the historical sequence as an evaluative guideline, but, on the other hand, the avoidance of a futile denial of the principle of historicism in general. Thus, understanding the history of culture requires the study of cultural history as the basis of historical understanding of the very knowledge of culture.

In general, the discipline – the history of culture or even "history of cultures" is derived from the concept of culture as a whole in two dimensions: defining the scope and content of the term "culture". As well as the recognition of its original non-homogeneity, and hence the need for reflection on the basic principles of its classification; the initial guideline for cultural diversity provides for the possibility of defining not only a synchronous but also a diachronic perspective;

Thus, cultural history is a theoretical field of cultural research, which captures, comprehends and formulates the subject field and methodological guidelines for understanding the historical dynamics of culture in its correlation with the content of basic concepts. Thus, the subject field of cultural history implicitly provides the context of the history of culture, and the history of culture – the need to reflect on the order of organization of their theoretical and empirical guidelines.

Key words: history of culture, cultural history, context, culture, interaction of cultures, diachrony.

Е. Ю. Павлова, д-р филос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ул. Владимирська, 60, г. Київ, 01033, Україна

КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Посвящено определению базовых концептов и методологических принципов организации гуманитарной науки, в частности, культурологии, в диахронической перспективе. Изучаются сдвиги самого поля культурных исследований в процессе осмысления своих исторических принципов. В частности, отмечается закономерность сдвига гуманитарного знания от непосредственного отождествления со сферой "наук о духе" ("Geisteswissenschaften") в область исследования принципиальной множественности человеческого способа бытия, а соответственно, разоблачения трансцендентального статуса культуры и необходимости понимания базовых принципов взаимодействия различных культур в диахроническом измерении. Признание исходной установки культурного многообразия предполагает переосмысление исторической последовательности как оценочной установки, но, с другой стороны, следует избегать необоснованного отрицания принципа историзма вообще. Итак, понимание истории культуры требует изучения культурной истории как основы исторического осмысления самого знания о культуре.

Ключевые слова: история культуры, культурная история, контекст, культура, взаимодействие культур, диахрония.

УДК 316.7:304.2

Г. П. Подолян, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
G.Podolyan473@gmail.com

О. Д. Рихліцька, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
O.rykhytska@ukr.net

"ПРАВО НА МІСТО" (А. ЛЕФЕВР, Д. ГАРВІ): ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ

Присвячено аналізу одного з важливих, але занедбаних зараз прав сучасних містян по всьому світу – права на місто. Розглядаються сучасні авторам характерні економічні, соціальні, географічні, моральні й ін. проблеми міського буття на основі критики складних процесів наростання капіталістичного господарювання із паралельними урбанізацією й глобалізацією. Обстоюється ідея пошуку балансу між суперечливими за своєю природою соціотворчими й приватновласницькими інтересами міської діяльності. Вказується значущість активної розбудови міського простору, що пов'язаний із матеріальними, історичними, культурними особливостями соціального життя. Визначаються можливі засоби виборювання й повернення права на місто через активну громадську діяльність, формування системних координованих протестних рухів у світі, створення науки про місто із застосуванням можливостей наукового аналізу міських проблем, підходів щодо міського планування, використання сучасних досягнень техніки, знань і мистецтва.

Ключові слова: "право на місто", урбанізація, індустріалізація, капіталістичний розвиток, сегрегація, соціальні відносини, соціотворча природа міста, культура міст.

Постановка проблеми. Важливим аспектом сучасних урбаністичних проблем є розвиток протестних міських рухів, що особливо активізувалися після економічної кризи 2008 р. Девід Гарві – один із відомих урбаністів, що нині досліджує цю тематику. Нещодавно в українському перекладі побачила світ його робота "Бунтівні міста. Від права на місто до міської революції". Необхідність його відстоювання пов'язана із потребою формування певної цілеспрямованої системи дій з боку самих містян, що намагаються протистояти тиску процесів урбанізації, що все більш змінюють і трансформують міста по всьому світу у відповідності із логікою капіталістичного розвитку.

Сучасний розвиток діяльності громадських рухів, які різним чином намагаються впливати на діяльність державних органів (як загальнонаціональних, так і локальних масштабів), зростає і в Україні. Серед цих процесів особливо помітні місцеві об'єднання, що зорієнтовані на вирішення сучасних міських проблем. Тому це актуальна тематика як на глобальному, так і на різних локальних рівнях, яка важлива як з точки зору розробки її теоретичних аспектів, так і практичного застосування.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед великого масиву літератури з урбаністики увага зосереджується на критиці К. Марксом, Ф. Енгельсом капіталізму, що побіжно торкається й міських проблем. Вираз "право на місто" вперше з'являється в однойменній роботі

А. Лефевра. Прагнучи підкреслити наступність ідей, Д. Мітчелл називає своє дослідження 2003 р. "Право на місто: соціальна справедливість і боротьба за суспільний простір"¹. Переклад же лефєврового твору англійською в 2006 році спричинив поновлення зацікавленості тематикою й високу оцінку творчості французького соціолога. У 2012 р. Д. Гарві публікує вже згадану роботу, так само зазначаючи важливість заявленої Лефєвровою теми. Тому дане дослідження зосереджується на аналізі праць А. Лефєвра і Д. Гарві.

Мета статті. Ця публікація має на меті проаналізувати основні чинники, що стимулювали накопичення й загострення міських проблем як основи зростання невдоволення значної частини незахищених та незаможних містян, занедбання прав і, відповідно, виникнення протестних виступів і вимог, що сягають у своєму розвитку появи сучасних системних і організованих рухів по всьому світу щодо відстоювання та намагання повернути "право на місто" у відповідних історичних умовах, представлених у працях А. Лефєвра і Д. Гарві.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному світі, зауважує Гарві, "ідеали прав людини посіли головне місце і в політичному, і в етичному сенсах" [1, с. 34]. Право на місто є одним із найцінніших, оскільки

¹Mitchell, D. The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space. – New York: Guilford Press, 2003.

ки дає можливість творити й перетворювати міста у відповідності з потребами їх жителів. Проте воно є й одним із найбільш знехтуваних прав людини.

Ця сфера досліджень має й свою історію, що сягає XIX ст. і пов'язана із наростанням протестних робітничих рухів та марксистською критикою основ капіталістичної системи господарювання. 1967 року французький урбаніст Анрі Лефевр видав роботу "Право на місто", присвячену 100-літтю виходу марксового "Капіталу", у якій означив необхідність виборювати сучасним йому містянам "право на місто" і показав негативні результати його відсутності та їх вплив на стан міських проблем. Дослідник не тільки відтворює тези К. Маркса, але й критикує класика і його послідовників. Зокрема, він вважає, що Маркс, розглядаючи процеси індустріалізації, формування й функціонування капіталістичного суспільства, "приділив недостатньо уваги міському питанню" [6, р. 78]. Енгельс лише позначив житлову проблему робітничого класу [4], проте міські проблеми значно ширші, ніж просто житлові, зауважує дослідник.

У згаданій книзі Д. Гарві вивчає один з видів колективного права – право на місто – у контексті відновлення зацікавлення ідеями Анрі Лефевра. Американський соціальний географ, звичайно ж, розширює контекст аналізу, наповнюючи його власним баченням міських проблем, наприклад соціальної географії, і сучасними реаліями функціонування великих міст.

Проте позиції обох авторів достатньо суголосні стосовно розуміння важливості активної діяльності щодо вирішення міських проблем, в яких вони виділяють цілу низку чинників: економічних, політичних, географічних, демографічних, соціальних, моральних.

Обидва дослідники однаково критично ставляться до тенденцій зростання капіталізму, що значною мірою визначають розвиток міст починаючи з XVIII ст. і дотепер. Наприклад, Д. Гарві, аналізуючи життя у сучасних "розділених, фрагментованих і конфліктогенних містах" [1, с. 50], вказує на причину такого стану – неоліберальний поворот останніх десятиліть відновив класове панування багатих еліт. "Наслідки цієї наростаючої поляризації суспільства за рівнем розподілу матеріальних благ і влади виразно закарбувалися в просторових формах міст, котрі дедалі частіше складаються з укріплених ділянок, закритих житлових комплексів та приватизованих громадських місць, взятих під постійний нагляд. Неоліберальний захист права приватної власності та цінностей заможних стає панівною формою політики навіть для дрібного середнього класу" [1, с. 51]. І за таких умов посилюються утиски з боку держави щодо примусового відчуження власності через відселення мешканців недорогих будинків і подальшого використання землі для вигідніших цілей, таких як будівництво кондомініумів та магазинів-складів.

Подібно до цього А. Лефевр зауважує, що інтенсивний період паралельних процесів урбанізації й індустріалізації підриває основи традиційного міста і сприяє формуванню тих проблем, з якими стикаються міста всередині XX ст.: соціальної нерівності, сегрегації, зубожіння повсякденного життя. Ці соціальні явища – результат капіталістичної логіки розвитку міст, коли потребами жителів жертвують задля інтересів власників підприємств.

Д. Гарві акцентує увагу на внутрішньому зв'язку між розвитком капіталізму та урбанізацією. Ще з моменту свого зародження міста постали як наслідок географічної та соціальної концентрації додаткового продукту. Особливого прояву це набуває у системі капіталістичного господарювання для того, щоб постійно виробляти "додатковий продукт, якого вимагає урбанізація. І навпаки. Капіталізм потребує урбанізації для поглинання

додаткового продукту, який він постійно виробляє. Отже, недивно, що логістичні криві зростання капіталістичного виробництва за певний проміжок часу в цілому збігаються з логістичними кривими урбанізації населення світу" [1, с. 35–36]. Дослідник вивчає багатогранні процеси бурхливого розвитку капіталізму, стимульовані новим будівництвом, субурбанізацією, фінансовими кризами, фінансиалізацією будівництва й житла, ростом ринків нерухомості, глобалізацією урбанізації.

Радикальне розширення процесу урбанізації спричинило небачену раніше трансформацію стилю життя. "У світі, де споживацтво, туризм, індустрія культури та знань, а також постійне утвердження економіки спектаклю стали основними складовими міської політичної економії навіть у Китаї та Індії, якість міського життя, як і саме місто, перетворилася на товар для заможних. Завдяки постмодерністській тенденції захоплення до утворення ринкових ніш – як для споживацьких звичок, так і для культурних форм – сучасний міський досвід оточено аурую свободи вибору за умови, що ви маєте гроші й можете захистити себе від приватизації, котра перерозподіляє матеріальні блага через наростання криміногенної ситуації та через масово поширені грабіжницькі практики шахраювання" [1, с. 49–50]. Незважаючи на вражаючі за всю людську історію соціальні досягнення, спрямовані на задоволення наших потреб, скрізь на фоні цих успіхів наростають ізоляція індивідів, тривожність і неврози.

Подібні ідеї можна зустріти і в інших дослідників, що аналізують урбаністичні проблеми, проте і в А. Лефевра, і в Д. Гарві критика ґрунтується на зверненні до традиції, заснованої ще у XIX столітті марксистським аналізом соціальних умов праці й життя робітничого класу, в якому побіжно зустрічається й міське питання. Як зазначає Д. Гарві, проблематика енгельсівського тексту 1872 року цілком актуальна й для сучасних процесів урбанізації в Азії (Делі, Сеул, Мумбаї), і для теперішньої джентрифікації¹ в Гарлемі чи Брукліні, наводячи цитату Енгельса: "Зростання сучасних великих міст веде до штучного, зазвичай колосального завищення вартості земельних ділянок у деяких районах, надто ж у центрі міста; зведені на цих ділянках споруди, замість підвищувати цю вартість, навпаки, знижують її, оскільки вже не відповідають зміні умов; їх зносять і замінюють на інші. Насамперед така доля спіткає розміщені в центрі робітничі житла, орендна платня від яких, навіть за умови найбільшої скупченості, ніколи не зможе чи принаймні вкрай повільно може перевищити певний максимум. Їх зносять, а на їхньому місці будують магазини, склади, громадські будівлі" [4, с. 249–251]. Така історична ретроспектива й апеляція до марксистської традиції тільки підсилює аргументацію обох авторів, що описують різні за часом, але подібні за змістом міські проблеми.

Д. Гарві вважає, що місто ніколи не було "гармонійним місцем" [5, с. 84]. Для нього завжди характерні безлад, конфлікти і насилля. Проте, на його думку, ситуація особливо загострилася в умовах глобалізації. Гарві проводить паралель між давніми й сучасними містами щодо впливу ідеології й символіки. У давньому місті організація простору була символічним відтворенням космічного порядку, тобто мала ідеологічну мету. У сучасному місті ми спостерігаємо щось подібне – простір відображає "ідеологію правлячих груп" у суспільстві. Простір є складним символічним конструктом, який впливає на спрямування й цінності повсякденного жит-

¹Джентрифікація (англ. gentrification) – реконструкція й оновлення будівель в раніше непривабливих частинах міста та асоційований з ними переїзд до району багатших мешканців.

та і смисл міської культури. Знаки й символи, які нас оточують у міському середовищі, володіють потужним впливом (наприклад на молодь).

Глобальні міста – центри не тільки економічної активності, але й нерівності. У них найяскравіше проявляється соціальна поляризація, величезна прірва між фінансовими елітами і низькооплачуваними співробітниками у сфері послуг, які живуть не набагато краще, ніж маргінали чи безробітні.

Конфліктна природа міст, про яку говорять обидва дослідники, стає сприятливим середовищем для постійного зростання криз, насамперед в економічному житті. Іманентність криз є наслідком постійного накопичення капіталу через експлуатацію не лише людей, а й природних ресурсів та простору. Міста ж стають місцем розгортання цих криз, адже саме в містах осідає накопичений капітал. Кожна наступна криза призводить до витіснення, сегрегації та накопичення боргів, збільшує нерівності. І такі тенденції є глобальними попри те, що у кожному регіоні вони мають свої локальні соціальні й просторові вияви.

Обидва дослідники, крім уваги до економічних чинників, наголошують на важливості соціального простору міста. У "Виробництві простору" Анрі Лефевр, аналізуючи соціотворчу природу міста, акцентує увагу на тому, що місто є результатом творення (оeuvre), виробництва і відтворення соціальних відносин. Будь-яке місто має свою історію й одночасно саме є частиною історії, оскільки створюється й вдосконалюється своїми жителями у певному історичному і подієвому контексті. Це особливий простір потреб та інтересів, що знаходить відображення в наступних формах діалогу: історико-культурному, художньо-символічному та соціальному.

У будь-якому місті можна виокремити дві складові: матеріальну реальність (ville), зокрема й архітектурну, і соціальну (urban), створену в умовах міста, що включає відносини між жителями, "конструйовану й реконструйовану за допомогою їх дій і думок" [6, р. 46], зауважує А. Лефевр. "Прочитати" місто, зрозуміти його можна, лише знаючи ту мову, систему символів, на основі якої воно створювалося: "Місто може бути прочитане, тому що воно пише, тому що воно написано" [6, р. 46]. Західне середньовічне місто було результатом творення торговців і банкірів, які, створивши місто, ним і керували. А. Лефевр вважає, що італійські, фламандські, англійські і французькі торговці, розглядаючи місто як продукт власного виробництва, любили його і прикрашали творами мистецтва. Проте бажання прикрасити місто співіснувало з бажанням отримати прибуток, внаслідок чого вони керувалися "цінічною владою золота" [6, р. 45]. Подібна модель міста, започаткована декілька століть назад, на думку французького соціолога, збереглася до цих пір. Місто існує як сукупність нематеріальних (знання, культура і т. п.) і матеріальних об'єктів, створених людьми. Відповідно, історія пишеться як книга, в ній знаходять своє відображення ідеології, цінності тих людей, які брали участь у її створенні, тобто виробництві. Кожен тип суспільства і спосіб виробництва передбачають формування особливого типу міста, "виробляють особливий тип простору" [2, р. 119]. Таким чином, місто в концепції французького соціолога постає як результат творення простору для соціального життя.

З одного боку, місто виникає і розвивається завдяки спільному, яке ми творимо у просторі й через яке створюємо простір. Проте капіталістична ідеологія орієнтована на приватну власність на місто, на простір та житло, на підприємства й університети, лікарні, транспорт, на уніфікацію буденності до "правильної", однозначної,

нерізноманітної. Ці дві суперечності вказують на конфлікт права на місто.

Чому ж право на місто є таким важливим? Бо воно не може бути індивідуальним. Воно може здійснюватися лише колективно. Місто є соціальним та фізичним простором, у якому переплітаються конфлікти за соціально-економічні та символічні блага – виборюється право на гідну працю чи то гендерну рівність. Тому боротьба за право на місто пов'язана з усім комплексом інших прав.

Анрі Лефевр переконує, що соціальні проблеми міст значно посилюються і наблизили критичну точку в процесі урбанізації, настільки значиму, що порівнює її проходження з "доланням звукового бар'єру" [6, р. 70]. На початках цивілізаційного розвитку сільська місцевість була системотворчою для суспільства, оскільки в аграрному суспільстві виробництво було пов'язане із землею. Із настанням індустріальної доби в індустріальних країнах міське життя починає серйозний наступ, підриваючи основи традиційного життя. Кризу, пов'язану із наближенням до критичної точки урбанізації, французький соціолог називає глобальною, як і сам процес урбанізації.

Урбанізація є прикладом переходу кількості в якість, коли надмірне розширення й експансія в результаті промислового виробництва (простору, об'єктів і продуктів) призвели до домінування техніки над природою і кардинального перетворення місця проживання містян, причому не тільки фізичного, але й соціального. Урбанізоване суспільство живе за законами ринку, в основі яких лежить "логіка грошей" [6, р. 79]. Проте ця логіка вступає в конфлікт із прагненням до творчої продуктивності, що може призвести до суттєвих змін.

Урбанізація відіграла вирішальну роль у поглинанні надлишкового капіталу ще й у географічних масштабах, які постійно розширюються, однак ціною прискорення процесів творчого руйнування, які призвели до позбавлення міського населення бодай якогось права на місто.

Зростаюча могутність капіталізму потребувала всього багато: робочих рук, засобів виробництва, капіталу, пошуку економічно вигідних територій для виробництва й поглинання додаткового капіталу. Разом з тим, за всієї стрімкості й успішності цього розвитку, нікуди не зникає конфліктна природа соціальних відносин, що склалася в містах всього світу.

У минулому міста були джерелом розуму і раціональності, позиціонували себе як їх носії на противагу сільській місцевості, жителі якої були більш схильні до віри у священне й надприродне. Невипадково процес секуляризації починається саме у містах. Але в результаті промислової революції міста починають втрачати своє право на володіння раціональністю, оскільки прийняття багатьох рішень відбувається на більш високих рівнях – національному й регіональному, а міста сприймаються як інструменти і засоби досягнення цілей. Міста часто керуються здалека людьми, що не належать до міської спільноти і не розуміють особливостей її функціонування. Як наслідок міста стають безликими, схожими одне на одне, втрачають творчу складову, яка була притаманна їм і надавала індивідуальності.

Про зникнення прихильності і зв'язку із конкретним містом та діяльністю в ньому і на його благо пізніше писатиме й критик А. Лефевра М. Кастельс, говорячи про тенденції інформаційної епохи та космополітичні настрої високооплачуваних спеціалістів, що втрачають зв'язок із містами свого мешкання в силу більшої значущості для них цінностей і привабливості кіберпростору на противагу локальним міським проблемам та докладанню зусиль щодо їх розв'язання. Жителі поступово віддаляються від міста, чому сприяють зростаюча

мобільність, поширення автомобільного транспорту і вплив засобів масової інформації, які з легкістю переносять аудиторію у віддалені куточки планети. З іншого боку, саме у містах особливо гостро проявляється ворожнеча, що добре демонструє Ф. Тьоніс, описуючи процеси переходу від спільноти до суспільства: "В такому місті, а значить, і в суспільному стані взагалі справжньою впливовістю і життєздатністю володіють тільки могутні, багаті, освічені люди; це вони задають ту міру, якою нижчі прошарки заради отримання суспільної влади повинні керуватися і в своєму прагненні потіснити їх, і в своєму старанні їх наслідувати" [3, с. 370]. Таким чином, велике місто зі своїми численними зовнішніми зв'язками, контрактами й контрактними відносинами сприяє внутрішній ворожнечі. Правда, помічений Тьонісом нюанс не зовсім вписується в логіку критики А. Лефевром і Д. Гарві капіталістичного способу господарювання, проте він вкотре засвідчує потенційно багатогранну і складну, в тому числі й часто конфліктосенну, нівелюючу природу міського середовища.

В минулому залишається й таке явище, як сусідство, оскільки, не відчувачи зв'язку з місцем проживання, містяни стають байдужішими і до оточуючих, відносини з якими вже не сприймаються як значимі. Крім втрати традиційного міста, А. Лефевр констатує "повсюдне виробництво і поширення презирства, ментальної й соціальної ницості" [6, р. 75]. Вони стали неминучими супутниками збіднілого повсякденного життя, в якому символи традиційного міста пішли в минуле, але нічого не прийшло їм на зміну.

Державна влада і впливові економічні суб'єкти пропонують містам тільки один напрям розвитку – шлях до девальвації, деградації і руйнації міської спільноти. Таким чином, криза міст пов'язана не з кризою раціональності як такою, що своїми виитоками сягає філософської традиції, а з такими формами раціональності, як: держава, бюрократія й економіка, головною метою якої є забезпечення постійного прибутку системі і її апарату. Криза міст – це багато в чому криза місцевих (муніципальних) інститутів, які піддаються тиску двох потужних сил: держави і промислових підприємств. Подібний деструктивний вплив неминуче породжує протидію з боку міської спільноти.

А. Лефевр відзначає й ріст тенденцій до сегрегації у всіх країнах світу. Найбільш яскравим проявом сегрегації дослідник називає гетто. Причому він вважає, що елітні квартали також є їх різновидом, оскільки заможні люди ізолюють себе від інших в гетто свого благополуччя. Сам феномен сегрегації стає об'єктом детального аналізу французького соціолога. Він пропонує його вивчати на основі розрізнення певних критеріїв і відповідних їм проблем: "екологічний (райони нетрів і "гниль" у центрі міста); формальний (послаблення значення й зникнення специфічних рис міст); соціальний (деградація традиційного міста, пов'язана із втратою смислів архітектурними формами); соціологічний (життєві стандарти і стилі життя, етнічні групи, культури і субкультури і т. д.)" [6, р. 88].

Незважаючи на відмінність інтересів і навіть конфлікти держави й приватного бізнесу з ряду питань, їх об'єднує зацікавленість у сегрегації, тому не дивно, що цей процес інтенсивно розвивається. Відповідно, сегрегація, яка є руйнівною для міста і його соціального життя, не може бути подолана. Держава і приватні корпорації присвоюють собі функції міста, узурпують їх і тим самим руйнують його. У цьому й полягає інституційна глобальна криза міст і муніципального правління.

Задля відновлення міського життя через впливи щодо активізації зусиль містян до інтеграції й участі

А. Лефевр пропонує розглядати місто як віртуальний об'єкт, майбутнє якого відкрите, і робить спробу його змодельювати.

Реалізація проєкту нового міста можлива лише в результаті "діалектичної взаємодії між наукою й політичною владою, діалог між якими повинен актуалізувати відносини між теорією й практикою" [6, р. 104]. На соціальні сили покладене завдання створити урбаністичне суспільство на основі продуктивної й ефективної взаємодії мистецтва, техніки і знання.

До реалізації цього проєкту дотичним є й право на місто, що включає в себе низку прав: на свободу, на творення, на участь інших. Це свобода від будь-яких репресій, що надає можливості для творчості і творення. Право на місто не можна трактувати просто як повернення до традиційних міст. Це оновлене право на міське життя, на боротьбу за формування урбаністичного суспільства на основі синтезу науки й мистецтва, право, яке повинен реалізувати робітничий клас. А. Лефевр закликає робітничий клас, як і століття назад, "згадати про свої інтереси" [6, р. 108] і боротися за побудову суспільства і міст для своїх жителів. Право на місто повинні пред'явити ті, для кого воно є частиною повсякденного життя: молодь, студенти, інтелектуали, армія працівників, можливо, "білі комірці", жителі передмість, тобто всі, кого поневолила буржуазія, переконаний А. Лефевр.

Відповідно до ідей французького соціолога про "право на місто" говорить і Д. Гарві, але виходячи з реалій сучасності: "заявити про право на місто в тому сенсі, який я маю на увазі в цій книзі, означає заявити про формування певної влади над процесами урбанізації, над способами, завдяки яким творяться й перетворюються наші міста, і діяти принципово й радикально" [1, с. 35]. Для американського дослідника запорукою перетворення сучасних міст на комфортні й доступні для всіх мешканців є "встановлення демократичного контролю за розміщенням надлишку в процесі урбанізації" [1, с. 62]. Обидва дослідники акцентують увагу на необхідності активної участі у житті міста. Наприклад, А. Лефевр переконаний у потребі перетворення міста з пасивного місця для виробництва і його продуктів на центр прийняття рішень жителями, в тому числі й тих, що стосуються засобів виробництва. Одним із розумних рішень стосовно цього може бути створення науки про місто на основі, по-перше, міського планування, яке допоможе вибудувати структуру урбаністичного простору, й, по-друге, соціології. Остання буде сприяти розумінню й конструюванню можливостей для інтеграції, вивчати умови появи нових соціальних практик і змін соціального життя у міському просторі, вважає дослідник. Теорія міста, на думку соціолога, повинна синтезувати знання різних наук, що розглядають "три основних поля": фізичне, ментальне й соціальне, які необхідно аналізувати, враховуючи їх взаємозв'язок, й тим самим забезпечити теоретичну єдність.

Д. Гарві, аналізуючи стан розвитку сучасних протестних рухів, що відстоюють право на місто, вказує на певні напрочовання у цьому напрямі: "Урбаністичні інновації щодо сталості довкілля, культурної асиміляції іммігрантів і проєктування громадського житлового фонду в місті спостерігаються в усьому світі" [1, с. 66]. Проте вони ще не об'єдналися, щоб здобути більше контролю за використанням надлишку. Задля цього варто насамперед прагнути певної інтеграції й координації дій. Для виходу на новий рівень такої діяльності соціальний географ пропонує "зосередитися на тих аспектах творчого руйнування, в яких економіка накопи-

чення багатства міцно спирається на економіку позбавлення і в ній заявляє про право на місто від імені тих, кого позбавили цього права – їхнього права змінювати світ, життя й перевинаходити місто за власним бажанням. Це колективне право, як робоче гасло і як політичний ідеал, повертає нас до старого як світ питання про те, хто верховодить внутрішнім зв'язком між урбанізацією та виробництвом і використанням надлишку" [1, с. 66]. До цих проблем міського буття додаються й нові: питання доступності природних ресурсів, гендерної рівності, антирасизму, питання, кому належить влада. І це тільки доводить значимість ідеї обох дослідників про необхідність активної участі у вирішенні складних міських проблем якомога ширших кіл громадськості, здатних перетворювати міський простір у відповідності із власними потребами й запитамі. Адже це справді сприятиме якісним змінам не тільки міста, а підсилуватиме інтегративні можливості самих зацікавлених спільнот, а звідси – й суспільства.

Висновок. Отже, проведений аналіз "права на місто" у роботах А. Лефевра й Д. Гарві показує, що означений вид права, вперше визначений і аналізований у роботі Лефевра 1967 року, досяг нового рівня актуалізації завдяки двом факторам: її перекладу англійською мовою у 2006 році й економічній кризі 2008 року, спричиненій проблемами фінансиалізації житла та складністю виплат значної частки кредитів. Основними чинниками, що сприяли майбутнім процесам формування інтенцій до відстоювання занедбаних прав містян, одним з яких є й "право на місто", а в подальшому й появи системних протестних рухів в усьому світі, були:

- бурхливий ріст капіталізму паралельно з урбанізацією, експансія промислового виробництва, що набувають глобальних масштабів, діяльність державної влади й успішних корпорацій спричиняють руйнацію основ традиційного міста, його специфіки й творчого буття, наростання соціальної нерівності, сегрегації, поларизації, домінування техніки над природою;
- сучасні сприятливі умови появи ринкових ніш для споживачьких звичок і культурних форм, створюючи атмосферу свободи вибору для фінансово спроможних, поглиблюють прірву між високооплачуваними елітами й працівниками із низьким доходом, перерозподіл матеріальних благ через наростання криміногенної ситуації;
- конфліктна природа міст (завжди присутні безлад, конфлікти, насилля) стимулює розвиток криз, що у свою чергу живлять наступні кризи, а всі сукупно ведуть до накопичення боргів, витіснення – ці тенденції тільки посилюються із розгортанням глобалізації;
- природа міст впливає на зростання географічної та соціальної концентрації додаткового продукту, чому сприяють: будівництво, субурбанізація, фінансові кри-

зи, фінансиалізація будівництва і житла, ріст ринків нерухомості;

- небачені раніше соціальні досягнення, орієнтовані на задоволення різноманітних потреб людей, тим не менше стимулюють ізоляцію, байдужість, ворожечу, тривожність, неврози, презирство, ментальну й соціальну ницість.

Ґрунтовний аналіз суперечливої природи права на місто – соціотворчих інтенцій і орієнтації на приватну власність – дає підстави обом дослідникам заявляти про необхідність виборювати його всім, хто належить до міської спільноти, оскільки воно має зв'язок з сукупністю інших прав. Для цього авторами пропонується:

- створення науки про місто із використанням продуктивного потенціалу мистецтва, техніки й знання на основі: 1) міського планування – сприяння розбудові урбаністичного простору і 2) соціології – розуміння й конструювання можливостей для інтеграції (А. Лефевр);
- активна діяльність із формування системних і повсюдних протестних рухів щодо виборювання права на місто задля досягнення певної влади над процесами урбанізації (Д. Гарві).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гарві Д. Бунтівні міста. Від права на місто до міської революції / Д. Гарві. – К.: Медуза, 2021. – 296 с.
2. Маркс К., Енгельс Ф. До житлового питання / К. Маркс, Ф. Енгельс // Маркс К., Енгельс Ф. Повне зібрання творів. Т. 18. – К.: Видавництво політичної літератури України, 1964. – 842 с.
3. Теннис Ф. Общность и общество. Основные понятия чистой социологии / Ф. Теннис. – СПб.: Фонд "Университет", "Владимир Даль", 2002. – 448 с.
4. Энгельс Ф. Положение рабочего класса в Англии / Ф. Энгельс. – СПб.: Т-во "Сев. книгоиздателей", 1906. – 296 с.
5. Harvey D. The Right to the City / D. Harvey // Divided Cities: The Oxford Amnesty Lectures 2003; ed. by R. Scholar. – London and New York: Oxford University Press, 2006. – 228 p.
6. Lefebvre H. Le droit à la ville / H. Lefebvre. – 3-e edition. – Paris: Economica-Anthropos, 2015. – 135 p.

REFERENCES

1. Harvi, D. (2021). Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution. Kyiv, Meduza (In Ukrainian).
2. Marx, K., Engels, F. (1964). The Housing Question. In *Marx, K., Engels, F.. Collected Works*. Kyiv, Vydavnyctvo politychnoi' literatury Ukrainy. T. 18. (In Ukrainian).
3. Toennies, F. (2002). *Community and Society: Basic Concepts of Pure Sociology*. St. Petersburg, Fond "Unyversytet", "Vladymyr Dal'" (In Russian).
4. Engels, F. (1906). *The Condition of the Working Class in England*. St. Petersburg., T-vo "Sev. knygoyzdatelei" (In Russian).
5. Harvey, D. (2006). The Right to the City. In *Divided Cities: The Oxford Amnesty Lectures 2003*. London and New York, Oxford University Press.
6. Lefebvre, H. (2015). *Le droit à la ville*. 3-e edition. Paris, Economica-Anthropos.

Надійшла до редколегії 16.11.21

G. P. Podolian, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

O. D. Rykhlytska, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

"RIGHT TO THE CITY" (H. LEFEBVRE, D. GARVEY): HISTORY AND MODERNITY

The article is devoted to the analysis of the important, but now neglected right of modern citizens around the world – the right to the city. For the first time this topic was considered by the French sociologist H. Lefebvre. D. Garvey continues this work on the results of the 2008 economic crisis. The authors consider modern economic (financial crises, growth of real estate markets, impoverishment, exploitation, debt accumulation, fraud practices, etc.), social (urbanization, suburbanization, growing social inequality, polarization, segregation), geographical (spatial indicators of urbanization, import of the specified models of spatial arrangement of cities all over the world), moral (indifference, enmity, meanness in relations between well-off and low-paid citizens, disappearance of various forms of solidary collective urban activity). Problems of urban life are based on a critique of the complex processes of growth of capitalist management with parallel urbanization and globalization processes.

The idea of finding a balance between the contradictory in social and private interests of urban activity is defended. The city acts as a set of tangible and intangible assets. Each type of society forms a special type of city. Each city can be "read" if you know the language of symbols. The



influences of ideology and symbolism in the city on the consciousness of citizens are more than important. The modern existence of the city is characterized by the growing importance of the influences of the ideology of the ruling groups. The importance of active development of urban space is associated with material, historical, cultural, features of social life. The importance of creating and improving the city by residents is emphasized. The city is the result of creating space for a social life. Possible means of fighting for the right to the city through active public activity, formation of systemic coordinated protest movements in the world, creation of science about the city with the use of scientific analysis of urban problems, approaches to urban planning, use of modern technology, knowledge and art, are analyzed.

Key words: "right to the city", urbanization, industrialization, capitalist development, segregation, social relations, social nature of the city, city culture.

Г. П. Подолян, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

О. Д. Рыхлицкая, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

"ПРАВО НА ГОРОД" (А. ЛЕФЕВР, Д. ХАРВИ): ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Посвящено анализу одного из важнейших, но нивелированных сейчас прав современных жителей городов во всем мире – права на город. Рассматриваются современные для авторов характерные экономические, социальные, географические, моральные и др. проблемы городского существования посредством критики сложных процессов роста капиталистического хозяйствования с параллельными урбанизацией и глобализацией. Утверждается идея поиска баланса между противоположными по своей природе социотворческими и частнособственническими интересами городской деятельности. Обозначается важность активного созидания городского пространства, которое связано с материальными, историческими, культурными особенностями социальной жизни. Определяются возможные средства отстаивания и возврата права на город через активную гражданскую деятельность, формирование системных координированных протестных движений в мире, создание науки о городе с использованием возможностей научного анализа городских проблем, подходов к городскому планированию, использования современных достижений техники, знаний и искусства.

Ключевые слова: "право на город", урбанизация, индустриализация, капиталистическое развитие, сегрегация, социальные отношения, социотворческая природа города, культура города.

УДК 17.02; 7.01; 091

В. В. Семикрас, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
semvv@ukr.net

ЛІТЕРАТУРНІ ПАМ'ЯТКИ КІЇВСЬКОЇ РУСІ В КОНТЕКСТІ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ

Здійснено аналіз літературно-правових пам'яток Київської Русі в контексті правової культури дофеодального періоду і початку феодальної роздробленості давньоруської держави. На прикладі літературних, літературно-правових і правових пам'яток показані властивості характеру правової культури тодішньої Русі, особливості її формування і специфіка прояву. Філософсько-правовий аналіз текстів літературних пам'яток Київської Русі дозволить нам виявити риси відображеної в них правової культури того часу. Це дослідження допоможе нам через аналіз особливостей вітчизняного літописання розглянути характер правової культури дофеодальної Київської Русі. Здійснено аналіз механізмів формування правових документів доби Київської Русі крізь призму правової культури та правосвідомості тодішнього періоду.

Ключові слова: правова культура, філософія права, правові пам'ятки, літературно-правові документи, правосвідомість Київської Русі.

Постановка проблеми. Правова культура на сучасному історичному етапі розглядається як важливий фактор розвитку державних відносин і правової системи України. Її потенціал не обмежується лише процесами модернізації правової системи, він поширюється і на процеси формування і розвитку державних і соціальних інститутів, правової соціалізації особистості, включаючи етику виховання й етику організацій, стабільність правовідносин і правопорядку тощо. Відповіді на питання, чому в сучасному українському суспільстві правова культура носить саме такий характер, який відрізняється протиріччями і крайнощами, різноманітністю форм і способів оцінки правового порядку, високим ступенем абстрактності і водночас зростанням правової свідомості з наростаючим осмисленням необхідності правового виховання, можна отримати, вивчивши витоки правової культури сучасності. Для цього слід звернутися до аналізу правової культури періоду Київської Русі – становлення першої державності в нашій вітчизняній історії, відображеної в правових і літературних пам'ятках того часу.

Аналіз досліджень і публікацій. Як відомо, існує велика кількість визначень поняття "правова культура". Проаналізувавши визначення, дані в філософсько-правовій літературі, було виділено ті, які спираються на найтісніший зв'язок правової культури і правосвідомос-

ті, що, в свою чергу, допомагає не тільки осмислити структурні і функціональні особливості досліджуваного феномена, а й позначити його самобутність і специфіку по відношенню до процесів розвитку правової системи України в різні історичні періоди. Проблематика, яка стосується правової культури у вітчизняній історії, досліджувалась багатьма вченими, це: В. І. Дмитрієнко, Г. К. Гінс, Г. Кельзен, Т. В. Кашаніна, О. О. Ганзенко, В. І. Орленко та інші.

Мета статті. Метою цієї роботи є аналіз літературно-правових пам'яток Київської Русі в контексті правової культури дофеодального періоду і початку феодальної роздробленості давньоруської держави. На прикладі літературних, літературно-правових і правових пам'яток показані властивості характеру правової культури тодішньої Русі, особливості її формування і специфіка прояву.

Виклад основного матеріалу дослідження. Визначимося з поняттям "правова культура". Цікавими з цього погляду є судження Р. С. Байніязова, який справедливо вважає, що правова культура виступає як внутрішній прояв правосвідомості, таким чином позначаючи процеси детермінації поняття правової культури поняттям правосвідомості [1]. М. М. Вопленко визначає правову культуру "як вищий рівень правосвідомості" [2, с. 43]. Велика кількість дослідників при цьому вважають

основним елементом правової культури правосвідомість, рівень розвитку якої визначає і саму правову культуру. Цей принцип застосовується і при розгляді характерних рис правосвідомості, що розвивалася в умовах правової системи Стародавньої Русі, яка формувалася в умовах загальної давньоруської культури.

Правова культура Стародавньої Русі починає своє формування разом з киеворуською державою і правом. Як відомо, давньоруське право було звичаєвим, що характерно для будь-якого феодального права, яке несе в собі відсутність рівності між людьми, що належать до різних соціальних груп. Роботи багатьох істориків та культурологів підтверджують, що давньоруське право, сформувавшись в традиціях моралі і звичаїв Київської Русі, відобразило такі суспільні відносини, які склалися в той час на Русі, і декларувало порядки, обумовлені самою природою тодішнього давньоруського феодального суспільства [9, с. 310–314].

В силу того, що правова культура Київської Русі являє собою частину загальної культури давньоруської держави, вона органічно вписувалася у процеси правотворчості та правозастосування. Головними документами, в яких відбивалися зміст права і правова культура того часу, були літературні та правові пам'ятки, що дійшли до нас як твори літературно-художньої та правової творчості.

Механізм формування правових документів можна описати таким чином: чинні норми порушувалися, але при цьому відновлювалися, в кожному конкретному випадку це знаходило своє пояснення, яке лежало в основі вже сформульованого, з урахуванням поправок, права. Це був вид правових формул, що актуалізувалися під впливом випадків, що виходили за рамки звичаєвого права. Подібні формули фіксувалися в різних формах – літературних і правових документах, які згодом стали представляти собою збірники законів, покликаних забезпечувати гармонізацію суспільних відносин.

Встановлення на Русі князівської влади привело до початку системної законодавчої діяльності, коли стали з'являтися такі документи, як статuti. Взірцем у даному випадку є Статут князя Володимира Святославовича про десятини, суди і людей церковних. У даному контексті доцільно пригадати також Статут князя Ярослава про церковні суди. Однак жоден документ, на думку Ю. Л. Проценко, не визначав кордони діяльності князя, і не було статей, що закріплювали правовий статус князів [10, с. 35]. В. А. Рогов пояснює це тим, що ординське ярмо застало давньоруське право на тому рівні, коли владні повноваження князя регулювали відносини в суспільстві, не пов'язані з правовими законами, тому статус князя і не було визначено [11, с. 6–7]. Князь стояв вище закону і поза законом, що знаходило відображення в літературних і правових пам'ятках, яскравим прикладом чого є знамените "Слово Данила Заточника" (кінець XII – початок XIII ст.), в якому автор створює ідеальний образ князя, здатного встановити соціальну справедливість. Саме такого правителя уявляли собі як ідеал державного порядку у Стародавній Русі, що було важливою частиною давньоруської правосвідомості, коли незаперечний авторитет князя був основою правових рішень. Дане розуміння сформувало основу правових знань і дозволяло вибудовувати траєкторії правових відносин. У рядках літературної пам'ятки "Слово Данила Заточника" йдеться про те, що багатий чоловік скрізь відомий, його мова – це закон, якщо він заговорить, то "всі замовчать і після піднесуть промову його до хмар" [12]. Міститься образна характеристика князівської влади, яка становила важливу влас-

тивість правосвідомості – пряму залежність правових рішень від князівського титулу.

Літературно-правова пам'ятка Київської Русі, перший філософський трактат "Слово про Закон і Благодать" митрополита Іларіона являє собою своєрідну модель розвитку українського суспільства відповідно до змін у духовному житті народу. Дослідники прирівнюють за значенням "Слово про Закон і Благодать" до справжнього державного акта, державної декларації. Основною темою його є тема рівноправності народів. При цьому автор вступає в полеміку з теоріями про домінуюче право лише одного народу, підкреслюючи рівні права для всіх. Описуваному в документі періоду був властивий стан народно-патріотичного піднесення у зв'язку із загальними культурними успіхами Русі. Правова культура, що розвивалася в контексті загальної культури, відрізнялася оптимістичним характером, вірою в майбутнє народу і справедливість, що знаходило відображення в правових і літературних пам'ятках того часу.

Показова в цьому контексті "Повість временних літ", створений рядом давньоруських авторів літопис, що включає опис ідеології верхів феодального суспільства, народні бачення української історії, розмисли про історичні шляхи Київської Русі. Тут присутнє широке осмислення політичної дійсності того часу, робиться наголос на усвідомленні єдності Русі, незважаючи на початок феодальної роздробленості [8, с. 61–92]. Однак за явного збереження традицій єдиної Київської Русі вже міцніють нові феодальні князівські утворення, такі як Новгород, Полоцьк, Смоленськ, Володимир, Галицько-Волинська земля. Відповідно і правова культура, в якій відбивався політичний устрій давньоруської держави, також розвивається вже в межах цих земель і областей, хоча ще без глибокої відособленості і замкнутості. "Повість временних літ" констатувала перехід від дофеодальної правової культури до феодальної, в основі якої лежить феодальний общинний порядок та інтереси власника. Для того часу така культура носила прогресивний характер, включаючи в себе як нові елементи, так і збережені кращі традиції минулого.

Історична і правова свідомість народу, яка лежала в основі правової культури феодальної Русі, що представлена в "Повісті временних літ", відрізнялася поєднанням епічної та літописної свідомості. Цей зведений характер свідомості також знаходить відображення і в правовій культурі, витікаючи зі зведеного характеру всієї культури Давньої Русі. Підвищений інтерес до історії держави дозволив авторам літописних робіт висловити правову і політичну думку в тісному зв'язку з реальними відносинами свого часу, спираючись на конкретні факти сучасної історії.

Особливості вітчизняного літописання розкривають характер правової культури дофеодальної Київської Русі, до основних ознак якого слід віднести:

- зв'язок з фольклором і одночасно з діловим мовленням, оскільки в літописі присутня велика кількість юридичних, дипломатичних, військових термінів, що на базі вільного викладу створює яскравий образ зображених подій;
- публічність правової культури, що виражається в активному використанні правових комунікацій для вирішення основних правових питань (широко використовувалася форма віче, описана детально в "Повісті", яка представляла одну з найбільш затребуваних правових комунікацій того часу);
- повчальний щодо князівської влади характер, що виражалось в демонстрації загальної оцінки вчинків і рішень князів сучасниками.

Але, крім літературних пам'яток, в яких відбивалися правові погляди того часу, необхідно акцентувати увагу також на спеціальних правових документах, досвід створення яких був передумовою для появи законодавчого державного інституту. Одним з них є Руська Правда, яка створюється як складна компіляція, як кодекс приватного права, в основі якого лежить казуальна система, коли законодавець прагне передбачити всі можливі ситуації [3].

Розрізняють три редакції Руської Правди. Перша включає два великих закони, дану роботу прийнято називати Короткою редакцією Руської Правди. Друга редакція – це опис феодальних законів (кримінального та цивільного права і процесу), який отримав назву Великої Правди. У цю редакцію увійшли текст Короткої Правди і Статут Володимир Мономаха та інших київських князів. Як підкреслює А. Павлов, особливістю цього правового документа є різний підхід до опису правового становища окремо взятої особистості і майнових відносин, коли в першому випадку задовольнялися "найпростішими випадками, елементарними забезпеченнями безпеки", а в другому, у разі забезпечення інтересів капіталу, виявлялася "виразність і передбачливість, велика кількість вироблених норм і визначень" [7, с. 134]. Третя редакція Руської Правди – Скорочена Правда виникла, коли Київська Русь припинила своє існування, однак правова система, сформована в ній, продовжувала діяти в тих державних утвореннях, що виникли на її території. Незважаючи на те, що в них створювалися вже свої закони, були також використані і закони стародавньої пам'ятки і залучені до тексту в Скороченій Правді. Загалом текст Руської Правди відображав ті правові процеси, які супроводжували період міцніючої державності і формування родоплемиїнних відносин, отже, становлення раннього феодалізму з його особливим ставленням до індивідуальної власності і прав власника. Наприклад, уже в Короткій Правді з'являються статті щодо княжого землеволодіння, що закріплюють за князями право власності на землю разом з церквою і боярами (ст. 24 Короткої редакції Руської Правди). Таким чином, очевидна поява нових соціально-політичних сил, які були наділені владою і повноваженнями, а зрештою, правами на основі володіння великими господарствами, – це князь, церква і боярство. Також можна говорити про формування політичної еліти з особливими правами власника, що не могло не позначатися на зміні в правосвідомості народу. Оскільки норми Руської Правди захищали всі види приватної власності, регламентували порядок її передачі у спадок відповідно до зобов'язань і договорів, то основний акцент у забезпеченні права робився саме на князівські і власницькі права. Наприклад, князь Святополк Ізяславович був ініціатором внесення у Велику редакцію Руської Правди статей з 47-ї по 52-гу, в яких прописувався захист інтересів купців і лихварів. Це викликало невдоволення інших верств суспільства і послужило сигналом до повстання в Києві проти тисячника, сотників і лихварів. Саме тоді феодати Києва стали просити Володимира Мономаха зайняти київський престол. Ставши київським князем, Володимир Мономах видав цілий ряд нових законів, в яких регулювалися відносини товарного і грошового кредитів в інтересах лихварів. До них відносять Статут про відсотки і Статут про закупівлі. Однак для Володимира Мономаха було важливо захистити й інтереси городян, тому він прийняв ряд рішень, внесених в Велику редакцію Руської Правди, які враховують і забезпечують права різних станів. Так, наприклад, в статті 53 говориться про обмеження розмірів відсотків, що стягуються за довгостроковими позиками.

Княжі статuti створювали правові основи для розвитку феодального ладу на Русі і, відповідно, феодальної правової системи, формуючи феодальну правову культуру, яка відобразить інтереси власника. На користь князя були влаштовані й органи судової влади, які, по суті, були злиті з органами управління, де провідну роль відігравали князь і його адміністрація. Князь особисто вершив правосуддя або доручав намісникам. Це створювало своєрідну форму правосвідомості народу і правлячої верхівки, які в цілому при загальному сприйнятті права мали різне уявлення про справедливість і спільне благо. Для вищого стану це були уявлення пов'язані з охороною власності, а для основної маси – з благодійником князем і його справедливим рішенням.

Висновок. Таким чином, філософсько-правовий аналіз текстів літературних пам'яток Київської Русі дозволив виявити особливості відображеної в них правової культури того часу, яку відрізняють історизм, зв'язок з дійсністю, документальність і реалізація в публічних правових комунікаціях. Зведений характер загальної давньоруської культури сприяв поширенню принципу єднання і на правову культуру, що відбулося в правосвідомості тодішньої Русі: прагнення до єдності та збереження традицій і правових звичаїв сполучалося з активним творенням і спонуканням до творення нових законів на основі пробудження в правовій свідомості ідеї захисту власних прав і свобод.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Байніязов Р. С. Поняття правової культури як реалізація правосвідомості / Р. С. Байніязов // Правова культура. – 2011. – № 1. – С. 8–12.
2. Вопленко М. М. Правосознание и правовая культура / М. М. Вопленко. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2000. – 52 с.
3. Горський В. С., Кислюк К. В. Історія української філософії. Підручник / В. С. Горський, К. В. Кислюк. – К.: Либідь, 2004. – 488 с.
4. Иларион. Слово о Законе и Благодати / Иларион Киевский. [сост., вступ. ст., пер. В. Я. Дерягина; реконстр. древнерус. текста Л. П. Жуковской]. – М.: Столица, Скрипторий, 1994. – 146 с.
5. Історія української філософії. Підручник / С. В. Бондар, Г. В. Вдовиченко, Н. Ю. Кривда, В. Д. Литвинов, В. С. Лісовий та ін. – К.: Академвидав, 2008. – 624 с.
6. Огородник І. В., Огородник В. В. Історія філософської думки в Україні. Курс лекцій / І. В. Огородник, В. В. Огородник. – К., Вища шк.: Т-во Знання, КОО, 1999. – 543 с.
7. Павлов А. "Книги законные", содержащие в себе в древнерусском переводе византийские законы земельные, уголовные, брачные и судебные / А. Павлов. – СПб., 1885. – 427 с.
8. Пламенное слово: Проза и поэзия Древней Руси. – М.: Московский рабочий, 1978. – 304 с.
9. Пресняков А. Е. Княжое право в Древней Руси. Лекции по истории. Киевская Русь / А. Е. Пресняков. – М.: Наука, 1993. – 642 с.
10. Проценко Ю. Л. Древнерусское государство и право / Ю. Л. Проценко. – Волгоград: Издательство ВолГУ, 2000. – 60 с.
11. Рогов В. А. Государственный строй Древней Руси / В. А. Рогов. – М.: ИО ВЮЗИ, 1984. – 80 с.
12. Слово Даниила Заточника [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4942>

REFERENCES

1. Bayniyazov, R. S. (2011). Ponyattya pravovoyi kul'tury yak realizatsiya pravosvidomosti [The concept of legal culture as the realization of legal awareness]. *Pravova kul'tura*, № 1, 8–12.
2. Voplenko, M. M. (2000). *Pravosoznanie i pravovaya kul'tura [Legal awareness and legal culture]*. Volgograd, Izdatelstvo VolGU.
3. Hors'kyi, V. S., Kyslyuk, K. V. (2004). *Istoriya ukraïns'koyi filosofiyi. Pidruchnyk [History of Ukrainian philosophy. Textbook]*. Kyiv, Lybid'.
4. Ylaryon. (1994). *Slovo o Zakone y Blahodaty [Word of Law and Grace]*. Moscow, Stolytsa, Skryptoryy.
5. *Istoriya ukraïns'koyi filosofiyi. Pidruchnyk [History of Ukrainian philosophy. Textbook]*. (2008). Kyiv, Akademydav.
6. Ohorodnyk, I. V., Ohorodnyk, V. V. (1999). *Istoriya filosofsk'koyi dumky v Ukraïni. Kurs leksiy [History of philosophical thought in Ukraine. Course of lectures]*. Kyiv, Vishha shk.: T-vo Znannia, KOO.
7. Pavlov, A. (1885). *"Knigi zakonnye", soderzhashhie v sebe v drevnerusskom perevode vizantijskie zakony zemledel'cheskie, ugolovnye, brachnye i sudebnye [Legal books containing in the Old Russian translation Byzantine laws of agricultural, criminal, marriage and judicial]*. SPb.
8. *Plamennoe slovo: Proza i poezija Drevnej Rusi [Fiery Word: Prose and Poetry of Ancient Rus]*. (1978). Moscow, Moskovskij rabochij.



9. Presnjakov, A. E. (1993). *Knjazhoe pravo v Drevnej Rusi. Lekcii po istorii. Kievskaja Rus'* [Princely law in Ancient Russia. Lectures on history. Kievan Rus]. Moscow, Nauka.
10. Procenko, Ju. L. (2000). *Drevnerusskoe gosudarstvo i pravo* [Old Russian state and law]. Volgograd: Izdatel'stvo VolGU.

11. Rogov, V. A. (1984). *Gosudarstvennyj stroj Drevnej Rusi* [State system of Ancient Russia]. Moscow, RIO VJuZl.
12. *Slovo Danyyla Zatochnyka* [Daniel the Imprisoned Word]. Retrieved from <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4942>

Надійшла до редколегії 26.11.21

V. V. Semykras, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

LITERARY LANDMARKS OF KYIVAN RUS' IN THE CONTEXT OF LEGAL CULTURE

Legal culture at the present historical stage is considered an important factor in the development of state relations and the legal system of Ukraine. Its potential is not limited to the processes of modernization of the legal system, it extends to the processes of formation and development of state and social institutions, legal socialization of an individual, including ethics of education and ethics of organizations, stability of law and legal order and more. In this regard, by studying the origins of modern legal culture, one can provide answers to the question of why in the modern Ukrainian society legal culture is of such a nature that differs in contradictions and extremes, in a variety of forms and methods of assessing the legal order, and features a high degree of abstraction and, at the same time, growing legal consciousness coupled with increasing understanding of the need for legal education. To do this, one should turn to the analysis of the legal culture of the Kyivan Rus' period – the emergence of the first statehood in our national history, reflected in the legal and literary landmarks of that time.

The article analyzes the literary and legal landmarks of Kyivan Rus' in the context of the legal culture of the pre-feudal period and the beginning of the feudal fragmentation of the ancient Rus' state. On the example of literary, literary-legal and legal monuments the article explores the features of the nature of the legal culture of then Rus', characteristics of its formation and specificity of its manifestation. Philosophical and legal analysis of the texts of literary landmarks of Kyivan Rus' allows us to identify the features of the legal culture of that time reflected in those works. This study will help us to investigate, through the analysis of the peculiarities of the national chronicle, the nature of the legal culture of pre-feudal Kyivan Rus', as well as to analyze the mechanisms of composition of legal documents of Kyivan Rus' through the prism of legal culture and legal consciousness of that period.

Key words: legal culture, philosophy of law, legal landmarks, literary and legal documents, legal consciousness in Kyivan Rus'.

В. В. Семикрас, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ КИЕВСКОЙ РУСИ В КОНТЕКСТЕ ПРАВОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Осуществлён анализ литературно-правовых памятников Киевской Руси в контексте правовой культуры дофеодального периода и начала феодальной раздробленности древнерусского государства. На примере литературных, литературно-правовых и правовых памятников показаны свойства характера правовой культуры тогдашней Руси, особенности ее формирования и специфика проявления. Философско-правовой анализ текстов литературных памятников Киевской Руси позволит нам выявить особенности отраженной в них правовой культуры того времени. Данное исследование поможет нам рассмотреть через анализ особенностей отечественного летописания характер правовой культуры дофеодальной Киевской Руси. Осуществлен анализ механизмов формирования правовых документов времен Киевской Руси сквозь призму правовой культуры и правосознания тогдашнего периода.

Ключевые слова: правовая культура, философия права, памятники права, литературно-правовые документы, правосознание Киевской Руси.

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 304.444: 7.05 + 72.01 + 392.9

Y. O. Butsykina, PhD, assistant professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv
01033, Ukraine, Kyiv, Volodymyrska st., 60
butsykina@knu.ua

VERNACULAR CULTURE, CITY, ARCHITECTURE: ANALYSIS AND CORRELATION OF CONCEPTS

The article is devoted to structuring the existing definitions of three key concepts within modern vernacular cultural studies in order to build a holistic picture of understanding the vernacular elements in urban space. Within the definition of vernacular culture (M. Lantis, A. Markusen, J. Carr and L. Servon), characteristics such as the combination of traditional culture and modern aspects of cultural identity in the non-professional dimension of city life were identified. Within the definition of the concept of vernacular city (J. Krase and T. Shortell, S. Sapu and others) the appeal to the discourse of everyday (G. Simmel, H. Lefebvre, M. de Certeau, R. Sennett and M. Blonsky) and the method of visual semiotics (R. Jakobson) is analyzed in order to distinguish signs of visual representation and urban identity, social and cultural conditions in the construction of urban space by its inhabitants. The concept of vernacular architecture (R. Brown and D. Maudlin, H. Guillaud, M. Salman) carries a combination of elements of traditional and everyday within postmodern and postcolonial studies and the concept of "collage city", as well as through the prism of the problem of sustainability.

Key words: vernacular architecture, vernacular culture, vernacular city, urban landscape, sustainability.

Formulation of the problem. Cultural studies of the city today involve the active expansion of the problem field and methodological tools. In particular, the focus of our research was a segment of the urban visual landscape, which can be described as vernacular, that is the result of non-professional creative production efforts. But one that is visible and affects the general perception of the city by its residents and guests.

A more thorough study of vernacular practices in a city leads to attention to such key concepts as vernacular culture, vernacular city and vernacular architecture. After all, these concepts are common in scientific discourse based on current research areas of the city (culturology, everyday aesthetics, ethnography, cultural anthropology, cultural geography, material culture, visual studies, urban studies, etc.).

Analysis of research and publications. In our analysis, we rely on the research of the following authors. The concept of vernacular culture was introduced and expanded by Margaret Lantis, Ann Markusen, James H. Carr & Lisa J. Servon.

Researchers such as Jerry Krase and Timothy Shortell, Sakkarin Sapu have devoted their works to the analysis of the concept of the vernacular city (as well as the vernacular landscape of the city). In particular, Jerry Krase and Timothy Shortell draws on the methodological approaches to the study of everyday life and urban studies by George Simmel, Henri Lefebvre, Michel De Certeau, Richard Sennett, Michael Blonsky and others, as well as the visual semiotics of Roman Jakobson.

The concept of vernacular architecture is explicated in the works of Robert Brown and Daniel Maudlin, Hubert Guillaud, Paul Oliver, Maha Salman. Brown and Maudlin turn to the concepts of Michel de Certeau, Henri Lefebvre and Umberto Eco. Hubert Guillaud turns to the phenomenological interpretation of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty.

Purpose of the article. Thus, the purpose of this article is to consider these key concepts (vernacular culture, city, architecture) in order to outline their meaning and main characteristics for further study of vernacular practices of the city within the subject field of culturology and related disciplines.

Exposition of the main material of the study. The concept of "vernacular culture" became widespread in sci-

entific discourse in the 1960s due to the need to denote the dimension of culture that corresponds to the current organizational principles of life of the modern city dwellers, to appeal not only to customs and traditions but also to recurring modern practices and objects of common material culture, reflecting its current spiritual state. As researcher Margaret Lantis points out, "...mores," "folkways," "customs" – all are somehow inadequate, first, because they fail to suggest any organizing principle; second, because their connotation is chiefly tradition, the past, even suggesting lack of present adaptation" [5, p. 202].

Anthropology defines this concept based on the presence of a specific location and established practices of the people living there. Each of these constructed and shared practices has the characteristic of "... not only institutional organization and a characteristic appearance but also complex of values and behaviors..." [Ibid.]. Among such practices she names fairs, dog shows and others. That is, these are grassroots practices that are organized by the community and have cultural value and are based on the material aspects of local culture.

It is also important to note that Lantis correlates vernacular culture with related concepts of folk culture, mass culture and subculture. Vernacular culture differs from folk culture in that it absorbs aspects of contemporary, mass culture, but in its local version. In addition, some elements of vernacular culture (its local format) may become widespread and migrate into mass culture. Vernacular culture and subculture are not identical, because the former is formed within an unlimited group of people, which is relevant for the latter [5, p. 202–204]. If we correlate vernacular culture and culture in general, the first involves the selection of certain values, actions and artefacts that correspond to a particular situation and are based on individual tastes [5, p. 205]. Within the vernacular culture there can be no norms, constant repetitive practices that are not subject to change and variation. On the contrary, vernacular culture presupposes dynamism and situationism of its forming.

In general, Lantis identifies the following key components of vernacular culture: values and goals that are situational in nature; relevant time, place and artefacts; common knowledge; attitude systems (especially emotional); relationship systems or patterns; sanctions; free communication as the most important component, which

provides "cues, verbal and nonverbal, regarding status, values, or sanctions operative in a given type of situation" [5, p. 206]. And this concept is most relevant in the context of its application in the analysis of the modern city, i.e. the most important is the correlation of vernacular culture with the urban culture and situations of conflict of values and practices of different communities, which constantly occurs in urban living space.

Researcher Ann Markusen emphasizes the differences between vernacular culture and high culture, as the latter presupposes institutionalization and diversity in the absence of clearly defined organizational formats and control by the public and elites. In this context, the main goal of forming a vernacular culture is to build cultural and regional ties within the city, accompanied by creative solutions and practices. Markusen defines this concept as follows: "Vernacular cultural practices encompass a wide range of activities that are distinguished by their expression of community values and their inclusion of many participants, in contrast to the individualized and professionalized creation or reproduction of art or culture by experts detached from a community frame of reference" [6, p. 185, 198].

Another crucial study of this concept has been provided by James H. Carr and Lisa J. Servon, who also focused on urban space, but drew attention to the role of city politicians and policymakers, who are recommended to rely on the concept of vernacular culture in planning economic development. This is due to the understanding that any effective transformation and attraction of investment in the city is possible only if it is rooted in local culture, which implies its vernacularity [2, p. 29–30]. These authors present an urban approach to vernacular culture understanding: it is analysed in the context of the revitalization process and linked to loci such as neighbourhood (vernacularly marked space other than the administrative district of the city). Strengthening and developing culture within the neighbourhood contributes to revitalization (positive transformation, renewal of local architecture, infrastructure and landscape in general), but must resist gentrification of the space (reconstruction of residential areas to be inhabited by the upper class), which usually leads to social inequality.

Carr and Servon distinguish the following types of places that define "strong" vernacular culture, calling them "anchors": "public market, an arts-and-culture venue, or an area of ethnic significance or heritage site" [2, p. 30]. The cultural significance of such "anchors" is that they contribute to the development of local communities through their publicity and local, independent small business (it is often creative business that fits into the concept of creative economy and creative city). Accordingly, for the successful implementation of revitalization and further economic development, vernacular cultural practices and artefacts must receive the care of the city authorities [2, p. 35–38].

As we can see, researchers more often link the relevance of the study of the phenomenon of vernacular culture with the urban space. Jerry Kruse and Timothy Shortell emphasize the need for visual studies of such elements of the city's vernacular culture as "architectural details, commercial signs, and graffiti" [4, p. 375]. The researcher proposes a method of visual semiotics (through the practice of walking in the city and long, sequential photographing of such "signs of collective identity", which allows to collect enough visual data to analyse the dynamics of change and transformation of the vernacular neighbourhood) [4, p. 375–376].

In this context, Kruse and Shortell turn to the discourse of everyday life presented by Georg Simmel, Henri

Lefebvre, Michel De Certeau, Richard Sennett and Michael Blonsky. Within this approach, the subject of the study is the vernacular landscape of the city, represented in various social signs, which the researcher can capture only by mastering the experience of being in the city (moving around the city), its cultural and social environment. Also based on Roman Jakobson's semiotics, Kruse and Shortell distinguish two types of signs within the visual representation of identity in urban space: the expressive and the phatic. The second type of signs "are artefacts of ordinary social interaction that become markers of settlement space. They are the indicators that we are 'at home' in our neighbourhood" [4, p. 376].

Thus, the study of the vernacular city (more precisely, the urban landscape) allows us to conclude about the local identity (its spiritual and material cultural dimensions). Another important point is the hybrid and dynamic nature of vernacular signs, because they can be appropriated by representatives of different social strata, and move from niche to mass culture, from low to high, from creativity to consumption and so on.

The concept of a vernacular city is also developed by Sakkarin Sapu, who defined it as "the relationships among land and economic, social and natural resources. ... The vernacular in the urban environment is the process of the power structure dominating the reproduction of urban space" [9, p. 65]. The researcher includes in this concept such key components as urban heritage and urban identity, and the greatest expression of the vernacularity of the city is its architecture, built or supplemented by the inhabitants of the city, often using traditional technologies.

Vernacular architecture has been the subject of urban and cultural studies for the last two decades as long as it allows to identify visual and formal aspects of local culture in its dynamics and diversity, but emphasizing the preservation of a certain identity ("common identities including language and place names, ethnicity, traditions, local wisdom and knowledge, power ideology, resource management, networks and organization are related to four dimensions of space – environment, daily-life economics, common space and spiritual space") [9, p. 70, 88].

Thus, we move on to the concept of vernacular architecture, which is very popular among researchers of the city today. Robert Brown and Daniel Maudlin define this type of architecture as "... 'traditional buildings': buildings that are, or were, the authentic product of a specific place and people, have evolved in form over time, and are produced by nonexpert 'ordinary people' through shared knowledge passed down over time" [1, p. 340]. The source for understanding of this concept is the definition of 1978 by researcher Paul Oliver: "... all the types of building made by people in tribal, folk, peasant and popular societies where an architect, or specialist designer, is not employed" [7, p. 4]. But the term "vernacular architecture" also serves to denote the scope of research of this type of buildings through a number of approaches, including ethnography, cultural geography and material culture.

Again, researchers of such architecture within the urban space rely on the study of everyday De Certeau and Lefebvre. After all, most examples of vernacular architecture are objects that do not have an author – a professional architect – and they are an important part of the daily experience of a city dweller. Among them, researchers distinguish: "... city neighborhoods, provincial market towns, roadside diners, suburban housing developments, generic edge-of town retail barns and anonymous industrial com-

plexes", as well as "... vacant lots, the backs of buildings, the undersides of bridges and the verges of highways that are appropriated by urban subcultures (street gangs, skateboarders, graffiti artists)" [1, p. 341]. That is, the concept of vernacular architecture corresponds to a combination of traditional architectural technologies, as well as elements of anonymity and everyday life in the architectural landscape of the city. One way or another, vernacular architecture does not fit into the norms of professional architecture and its institutionalization in the context of modernist guidelines. It is on the verge of presenting a certain "difference", and according to Umberto Eco – "kitsch", which represents the cultural patterns of "ordinary people".

Brown and Maudlin draw attention to the rich history of discourse around vernacular architecture: from the introduction of the concept of "picturesque" in the culture of Romanticism and later phenomena of the Gothic Revival and the Arts and Crafts in England in the second half of the twentieth century, which led to resistance to industrialization and continuing with postmodern and postcolonial studies, which critically analysed the oppositions of hand production / industrial mass production, local/universal, "old/new, east/west, progress/conservation" in the context of the opposition of European civilization and colonial cultures (and, accordingly, architectures) [1, p. 345–350]. These oppositions were contrasted by the concept of hybridity and glocalism.

Today, within the framework of the "new urbanism" guideline, there is a wave of struggle against universalism in urban planning, and in contrast there is a bet on local diverse cultures that rely on a particular community and build public spaces and buildings around it and its values. This guideline is actualized by the concepts of "weak urbanism", or "collage city", which implies participation, "diversity, fragmentation and self-expression" [1, p. 351]. Within the modernist understanding of the city and urban architecture as a universal transformation, addition, decoration and personalization of the building by people living in it and surrounding it, was perceived negatively. But in the context of postmodernist and postcolonial guidelines, these processes are perceived by researchers as vernacular – that is, those that are worth analysing in the context of "cultural, economic, social and technological conditions". The key words for the description and analysis of the vernacular architecture "as a living condition" are "hybridity, change and ambiguity" [1, p. 354].

Paul Oliver, mentioned earlier, compares vernacular architecture with language, or rather with a local dialect, in which we can learn a lot about local culture, also paying attention to the ecological context of addressing this concept: after all, traditional construction and decoration technologies are one way environmental problems of mankind, and the so-called "architecture of power" [7, p. 17, 25].

The reason for this is the environmental guidelines for environmental responsibility that the key issue in vernacular research is sustainability, through which Maha Salman and Hubert Guillaud analyse architecture. For the former, vernacular architecture becomes the key to studying the problem of identity, which consists of "... place (region, geography, topography, and climate), people (society, community), and culture (traditions, customs, language, religion, and artifacts)" [8, p. 3]. Attaching to vernacular architecture the importance of a built environment that meets a person's need to acquire an identity through limited (rational) means, natural factors, traditional techniques and local materials, Salman speaks of sustainability as a key characteristic of vernacular

architecture, as long as the methods of creating such buildings correspond to the existing cultural values due to rootedness in the environment. Thus, for Salman vernacular architecture means "... unpretentious, simple, indigenous, traditional structures made of local materials and following well-tried forms and types" [8, p. 7, 10].

Hubert Guillaud, on the other hand, refers to the phenomenological approach and the concept of "Lebenswelt" by Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty – "... humanity's common good which we have inherited and which expresses the widest social and cultural diversity anchored in the specificities of territories" [3, p. 49]. This tradition is an appeal to local architectural forms in the context of the search for the involvement and combination of man and nature, its roots and authenticity in the social and cultural dimensions of the built heritage. It was continued in the second half of the XX century, with a critique of consumerist society and planned obsolescence as a strategy in the commodity market: here vernacular architecture was perceived as durable and environmentally friendly [3, p. 50–51]. Guillaud emphasizes the importance of studying vernacular architecture within a cultural landscape in order to combine natural and cultural sources of the built environment, which can be passed on to the next generation: "The social and cultural dimensions of vernacular architecture are also reflected in building language those who built and lived in the space" [3, p. 54].

Conclusion. Thus, in order to analyse the three key concepts within vernacular studies, we addressed the following author's interpretations, which allowed us to build a holistic picture of the understanding of vernacular in urban space.

The term "vernacular culture" in its broad interpretation refers to that part of the cultural landscape that combines traditional construction techniques and modern aspects of cultural identity in a non-professional dimension. Margaret Lantis emphasizes the specific location, repetitive common practices of its inhabitants and the presence of common values and patterns of behaviour, defines this concept based on the presence of a specific location and established practices of people living in it. It also correlates this term with the concepts of folk culture, mass culture and subculture. Ann Markusen distinguishes vernacular and high types of culture, due to the lack of clearly defined organizational formats and control by elites in the former. James H. Carr and Lisa J. Servon, on the other hand, focus on the influence of city politicians and administrators on preserving a vernacular culture for the city's economic development, referring to the concepts of revitalization and gentrification.

In defining the concept of the vernacular city, Jerry Kruse and Timothy Shortell use the discourse of the everyday (Simmel, Lefebvre, De Certeau, Sennett and Blonsky) and the method of visual semiotics (Jakobson) and distinguishes the expressive and the phatic signs of visual representation of urban identity. Sakkarin Sapu defines this concept as the interaction of economic, social and cultural conditions in the construction of urban space by its inhabitants and notes architecture as a central element of such a city.

The concept of vernacular architecture is defined by Robert Brown and Daniel Maudlin, combining elements of traditional and every day. Researchers turn to postmodernist and postcolonial studies and the concept of collage city. Maha Salman and Hubert Guillaud analyse vernacular architecture through the prism of the sustainability problem. The former identifies sustainability as a core value of root-

edness in the environment. The latter actualizes such architecture as a counterbalance to planned obsolescence.

Addressing all the above researchers and their interpretations of the concepts of vernacular culture, city and architecture, we seek to determine our own position on the possibility of interpreting these concepts with further study of the Ukrainian vernacular city: referring to the local context, we must note that under the vernacular urban landscape we consider only traditional, ecological construction practices, and more the meaning of this concept. We have a closer approach to the interpretation of the vernacular in the context of aesthetics and culture of everyday, and therefore appeal to a set of different (positive and negative) vernacular elements of urban space and cultural conditions of their creation and transformation.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Brown Robert*. Concepts of Vernacular Architecture / Robert Brown, Daniel Maudlin // *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. – Los Angeles : SAGE, 2012. – P. 340–368.
2. *Carr James H*. Vernacular Culture and Urban Economic Development: Thinking Outside the (Big) Box / James H. Carr, Lisa J. Servon // *Journal of the American Planning Association*. – 2008. – № 75:1. – P. 28–40.
3. *Guillaud Hubert*. Socio-cultural sustainability in vernacular architecture [Електронний ресурс] / Hubert Guillaud // *Versus: heritage for tomorrow*, 9. Firenze University Press. – 2014. – P. 48–55. – Режим доступу : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01159772/document>
4. *Krase Jerry*. On the Spatial Semiotics of Vernacular Landscapes in Global Cities [Електронний ресурс] / Jerry Krase, Timothy Shortell // *Visual Communication*. – 2011. – № 10. – P. 367–400. – Режим доступу : https://www.researchgate.net/publication/276949510_On_the_Spatial_Semiotics_of_Vernacular_Landscapes_in_Global_Cities
5. *Lantis Margaret*. Vernacular Culture [Електронний ресурс] / Margaret Lantis // *International Journal of American Linguistics*. – 1962. – Vol. 28. – № 2. – P. 202–216. – Режим доступу : <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1525/aa.1960.62.2.02a00020>
6. *Markusen Ann*. Challenge, Change, and Space in Vernacular Cultural Practice / Ann Markusen // *Spaces of vernacular creativity: Rethinking the cultural economy*. – Abingdon: Routledge, 2010. – P. 185–199.
7. *Oliver Paul*. Built to Meet Needs: Cultural Issues in Vernacular Architecture / Paul Oliver. – Oxford : Architectural Press, 2006. – P. 3–16, 17–26.
8. *Salman Maha*. Sustainability and Vernacular Architecture: Rethinking What Identity Is [Електронний ресурс] / Maha Salman // *Urban and Architectural Heritage Conservation within Sustainability*. – 2019. – P. 2–16.

Є. О. Буцькіна, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, 01033, м. Київ, Україна

ВЕРНАКУЛЯРНІ КУЛЬТУРА, МІСТО, АРХІТЕКТУРА: АНАЛІЗ ТА СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ

Присвячено структуруванню наявних визначень трьох ключових понять у межах сучасних вернакулярних культурологічних досліджень із метою побудувати певну цілісну картину розуміння елементів вернакулярного у міському просторі. У межах визначення вернакулярної культури (М. Лантіс, А. Маркусен, Дж. Карр та Л. Сервон) було виокремлено такі характеристики, як поєднання традиційної культури та сучасних аспектів культурної ідентичності в непрофесійному вимірі життя міста. У межах визначення поняття вернакулярного міста (Дж. Кразе і Т. Шортелл, С. Сапу та ін.) проаналізовано звернення до дискурсу повсякденного (Г. Зіммель, А. Лефевр, М. де Серто, Р. Зеннетт та М. Блонскі) та методу візуальної семиотики (Р. Якобсон) з метою виокремлення знаків візуальної репрезентації міської ідентичності, а також економічних, соціальних і культурних умов у побудованні міського простору його жителями. Поняття вернакулярної архітектури (Р. Браун і Д. Модлін, Г. Гійо, М. Салман) містить поєднання елементів традиційного та повсякденного всередині постмодерністських і постколоніальних студій та концепції "collage city", а також крізь призму проблеми sustainability.

Ключові слова: вернакулярна архітектура, вернакулярна культура, вернакулярне місто, міський ландшафт, сталість.

Е. А. Буцькіна, канд. филос. наук, ассист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, 01033, г. Киев, Украина

ВЕРНАКУЛЯРНА КУЛЬТУРА, ГОРОД, АРХІТЕКТУРА: АНАЛІЗ І СООТНОШЕННЯ ПОНЯТИЙ

Посвящено структурированию имеющихся определенных трех ключевых понятий в рамках современных вернакулярных культурологических исследований для того, чтобы выстроить целостную картину понимания элементов вернакулярного в городском пространстве. В рамках определения вернакулярной культуры (М. Лантис, А. Маркусен, Дж. Карр и Л. Сервон) были отмечены такие характеристики, как сочетание традиционной культуры и современных аспектов культурной идентичности в непрофессиональном измерении жизни города. В рамках определения понятия вернакулярного города (Дж. Кразе и Т. Шортелл, С. Сапу и др.) проанализировано обращение к повседневному дискурсу (Г. Зиммель, А. Лефевр, М. де Серто, Р. Зеннетт и М. Блонски) и методу визуальной семиотики (Р. Якобсон) с целью выделения знаков визуальной репрезентации городской идентичности, а также социальных и культурных условий в строительстве городского пространства его жителями. Понятие вернакулярной архитектуры (Р. Браун и Д. Модлин, Г. Гийо, М. Салман) несет в себе сочетание элементов традиционного и повседневного внутри постмодернистских и постколониальных студий и концепции "collage city", а также сквозь призму проблемы устойчивости.

Ключевые слова: вернакулярная архитектура, вернакулярная культура, вернакулярный город, городской ландшафт, устойчивость.

– Режим доступу : https://www.researchgate.net/publication/330948349_Sustainability_and_Vernacular_Architecture_Rethinking_What_Identity_Is
9. *Sapu Sakkarin*. The Vernacular City as Ordinary Cultural Heritage [Електронний ресурс] / Sakkarin Sapu // *Journal of Mekong Societies*. – 2018. – Vol. 14. – № 2. – P. 63–90. – Режим доступу : https://www.researchgate.net/publication/327234932_The_Vernacular_City_as_Ordinary_Cultural_Heritage_1

REFERENCES

1. Brown, R. and Maudlin, D. (2012). Concepts of Vernacular Architecture. *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. Los Angeles, SAGE, 340–368.
2. Carr, J. H. and Servon, L. J. (2008). Vernacular Culture and Urban Economic Development: Thinking Outside the (Big) Box. *Journal of the American Planning Association*, 28–40.
3. Guillaud, H. (2014). Socio-cultural sustainability in vernacular architecture. *Versus: heritage for tomorrow*. Firenze University Press, 9, 48–55. Retrieved from <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01159772/document>
4. Krase, J. and Shortell, T. (2011). On the Spatial Semiotics of Vernacular Landscapes in Global Cities. *Visual Communication*, 10, 367–400. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/276949510_On_the_Spatial_Semiotics_of_Vernacular_Landscapes_in_Global_Cities
5. Lantis, M. (1962). Vernacular Culture. *International Journal of American Linguistics*. Volume 28, Number 2, 202–216. Retrieved from <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1525/aa.1960.62.2.02a00020>
6. Markusen, A. (2010). Challenge, Change, and Space in Vernacular Cultural Practice. *Spaces of vernacular creativity: Rethinking the cultural economy*. Abingdon, Routledge, 185–199.
7. Oliver, P. (2006). Built to Meet Needs: Cultural Issues in Vernacular Architecture. *Oxford: Architectural Press*, 3–16, 17–26.
8. Salman, M. (2019). Sustainability and Vernacular Architecture: Rethinking What Identity Is. *Urban and Architectural Heritage Conservation within Sustainability*, 2–16. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/330948349_Sustainability_and_Vernacular_Architecture_Rethinking_What_Identity_Is
9. Sapu, S. (2018). The Vernacular City as Ordinary Cultural Heritage. *Journal of Mekong Societies*. Vol. 14, No. 2, 63–90. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/327234932_The_Vernacular_City_as_Ordinary_Cultural_Heritage_1

Received Editorial Board 08.04.21

УДК 351.77

М.-М. В. Любива, студентка, ОР "Магістр"
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
messalina1856@gmail.com

ЛІКУВАЛЬНІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Присвячено розкриттю місця і значення лікувальних практик, які виступають вагомим компонентом культурних практик і зазнають трансформації відповідно до зміни картини світу та домінуючого нарративу культури. Незалежно від рівня розвитку суспільства проблема здоров'я є першочерговою, а комплекс практик і уявлень, покликаних його зберегти, є стійким елементом будь-якої культури. Соціокультурні умови сьогодення унаочнюють актуальність концептів "здоров'я" та "хвороба", демонструють вплив лікувальних практик та уявлень про них на всі сфери людського існування, проте водночас спостерігається недостатній рівень наукового осмислення формування і трансляції нарративу, пов'язаного з метою та учасниками терапевтичної комунікації, принципів його функціонування, що зумовлює важливість дослідження цієї теми в межах культурологічного дискурсу. Наукова новизна роботи полягає у визначенні взаємного впливу лікувальних практик і різних форм культурного тексту, виявленні досвіду лікування хвороби в його конкретній історико-культурній буттєвості, як і його проєкції в мовних і міфологічних системах. У дослідженні вищезазначених питань застосовано метод культурно-історичної реконструкції, що виявляє становлення і розвиток медичного дискурсу і комунікації та спроб їх раціоналізації та легітимації в культурному просторі.

Ключові слова: культура повсякденності, культурні практики, лікувальні практики, медична антропологія.

Постановка проблеми. Довгий час поряд з видимими, відчутними тілами, тканинами, бактеріями були "невидимими" цінності, ідеї і вірування, проте середина ХХ століття ознаменувалася утворенням особливої галузі знання – медичної антропології, яка за короткий час із прикладної дисципліни перетворилася на самостійну науку з міждисциплінарною теоретичною базою. Концепти "здоров'я", "хвороба" стабільно перебувають у полі інтересу різних гуманітарних наук, і доповнити існуючі знання про мету й учасників терапевтичної комунікації, принципи функціонування медичного нарративу варто засобами культурологічного дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Антропологічна точка зору на біомедичний дискурс задана в дослідженнях М. Фуко та Ю. Габермаса. Методологія дослідження медицини як культурного феномена виявляється в роботах М. Фуко, М. Мерло-Понті, Г. Башляр, А. Тхостова. Медичне знання як фактор культурогенезу досліджували М. Бахтін (медицина в культурі Ренесансу), К. Ясперс (кореляції психічних захворювань і культурного контексту), М. Фуко (гігієнічні практики в античній культурі, медикалізація античної культури, класична культура і народження клініки), Дж. Штрохекер (James Strohecker) (опозиція "культура хвороби – культура благополуччя" в сучасному медичному дискурсі). Аналіз процесу міфологізації, персоніфікації хвороби і ревіталізації народних лікувальних практик присвячена стаття О. Фаїс-Леутської "COVID-19 в Сицилії: екзистенціальні "медицина" і практики" [4]. О. Лабенко у роботі "Концепт "хвороба" в українській, англійській та французькій мовах" проводить компаративне дослідження відповідних лінгвістичних конструкцій та їхнього функціонування у культурах [1].

Метою статті є виявлення семіологічних аспектів складників медичної комунікації через історичні трансформації фігур лікаря і пацієнта в культурах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вагомим компонентом культурних практик виступають лікувальні практики, які зазнають трансформації відповідно до зміни картини світу та домінуючого нарративу культури. Беручи до уваги те, що чистих практик не існує, С. Чебанов пропонує п'ять ідеальних типів лікувальних практик, зазначаючи, що за їх допомогою неможливо відобразити історію лікувальних практик чи історію медицини, проте вони можуть пов'язуватися з історичними прецедентами, розкривати ідеї, що сприяли їх становленню, демонструвати переважання тієї чи іншої практики в епохах. Так, серед лікувальних практик дослідник виділяє: 1) медицину (професійно і цілісно займається

здоров'ям індивіда протягом його життя); 2) соціальну гігієну (лікування і профілактика захворювань не індивіда, а великих груп, людства. Увага до якості і тривалості життя); 3) цілительство (нормалізація стану здоров'я шляхом духовних впливів); 4) ветеринарію Homo sapiens (увага до людини як до біологічного виду без урахування духовного і соціального компонентів); 5) народну медицину (недиференційований комплекс лікувальних прийомів, сформований в низовій народній практиці) [5].

Стосовно лікувальних практик народної медицини варто вказати на дві характерні ознаки: по-перше, "раніше народна медицина існувала як приналежність соціальних низів, вона була чітко географічно прив'язана [...]. Зараз вони потрапляють в необмежений інформаційний простір, аж до того, що поміщають свою сторінку в Інтернет і т. д., вони виявляються залучені в комунікативні потоки формально на рівних правах з професіоналами [...]" [5]. По-друге, С. Чебанов відмічає високу проникність в систему лікувальних практик народної медицини наукових понять, котрі в новому середовищі знаходять власне пояснення і застосування.

Хвороба і смерть є найбільш давнім і поширеним сюжетом для міфів. Хвороба фігурує у міфах як щось чужорідне, привнесене, адже захворювання протистоїть нормальному здоровому стану як щось таке, що не властиво людині і від неї не залежне. Вічне життя і здоров'я перших людей у міфах припинилося тоді, коли вони порушували божественні закони і скоювали гріх. Хвороби і смерть насилалися вищими силами у якості покарання (біблейські Адам і Єва, індійський Брахма, що створив смерть задля позбавлення світу від перенаселення).

Хвороба мислиться як некерована, незалежно активне явище. Вона відчужена через об'єктивацію тіла людини і робить функції тіла некерованими. У нормальному стані тіло повністю керується суб'єктом і усвідомлюється лише на рівні кордонів, у той час як хвороба проявляє тіло в якості чужого, неслухняного, стороннього, самостійного об'єкта, походження якого вимагає пояснення, відповідного існуючій картині світу. Стародавня народна медицина вкрай рідко пояснює хвороби природними причинами, більш того, вони рідко мають щось спільне з етіологічними. Наприклад, пояснення лікарями Малі хвороби як порушення рівноваги тепла і холоду відображає хоч і конкретні і реалістичні, проте уявні причини. Природними причинами зазвичай пояснювалися лише хвороби з візуальними ознаками (травми, пошкодження шкіри), і при цьому лікувалися вони, як правило, раціональними методами. Хвороби,

що не мають явних візуальних ознак (захворювання внутрішніх органів, психічні розлади) пояснювалися ірраціонально [6, с. 85–89]. Причинами таких захворювань вважалася дія злих духів, чаклунство, проникнення в організм антропоморфних і зооморфних істот. Наприклад, персоніфікованими втіленнями хвороби в слов'янській міфології були Навь і Морена, в тибетській – Сабдага, в литовській – Гільтіні. Новий час видозмінив уявлення про причини хвороб і їх персоніфікацію, залишивши рудименти старих і породивши нові міфи: "У механістичному матеріалізмі з'явилися уявлення про людський організм як про складний механічний пристрій, а хвороба стала розумітися як його засмічення або неполадка. Цікаво, що складність і устрій такого механізму прямо запозичувалися з найбільш поширених механічних приладів свого часу" [3, с. 8].

Уявлення про хвороби істотно змінюються в залежності від культур та епох, але щойно конкретне відчуття розглядається як більш загальне, знаходячись над первинною семіотичною системою, відбувається перехід у сферу міфу. Термін "міф" у семіологічному підході не дає жодної оцінки, а лише характеризує спосіб зв'язку різнорівневих конструктів. Так, навіть наукове пояснення стає варіантом міфу.

Міф хвороби деформує природну сторону тілесного відчуття, не знищуючи її, а урізуючи, відчужуючи. Тілесне відчуття завжди наготові, щоб стати означуваним для міфу, воно стає симптомом, що приймається за природну даність, роблячи непомітним перехід у сферу міфологічного. "Хитрість полягає в тому, що міфологічність хвороби прихована від простодушного спостерігача; міф виступає в образі реальності, але при найближчому розгляді ця реальність виявляється фальшивою, запозиченою" [3, с. 3].

У даній логіці міф – відкрита, мінлива, нестійка система, яка постійно вловлює все нове, що з'являється в суспільній свідомості. Багато наукових медичних уявлень в буденній свідомості перетворюються в неймовірні фантастичні теорії. При цьому міфологічне постійно транслюється в конкретно-тілесне: засвоєна ідея хвороби чи лікування через відбір елементів первинної семіологічної системи обростає чуттєвою тканиною. Таким чином, засвоєний міф здатний сам добудувати реальність, що підкріплює його, знаходячи для вже готового означуваного відсутній означник.

Як і міф, хвороби – це слабо структурована і відкрита для постійного впливу сфера припущень, очікувань, забобонів. Якщо застосувати до ситуації лікування семіотичну оптику, можна зрозуміти незрозумілі для об'єктивізму феномени ритуального лікування, ефекту плацебо, психотерапії та ін. Застосування таких позбавлених доцільності практик, які репрезентують лише певні семіотичні відношення, можуть привести до суб'єктивного, а іноді й об'єктивного поліпшення стану хворих. О. Тхостов зазначає, що "у логіці розвитку хвороби слід розрізняти дві сторони: об'єктивну, що підкоряється натуральним закономірностям, і суб'єктивну, пов'язану з закономірностями психічного і семіотичного" [3, с. 6]. У зв'язку з цим можна згадати ритуальне лікування шамана, що співає у момент важких пологів. Шаман співає про подорож маленьких істот по тілу хворої (причина хвороби) і про перемогу шамана над ними. Це приклад психологічного способу лікування, оскільки шаман не торкається до тіла хворої і не дає їй ніяких ліків, натомість говорить про її патологічний стан і про те, чим він викликаний. Так невизначені відчуття хворої перетворюються в чітко локалізовані і зрозумілі. "Пісня являє собою своєрідну психологічну

маніпуляцію з хворим органом і... одужання очікується саме від цієї маніпуляції" [2, с. 170]. Можлива і протилежна ситуація, коли навіть при об'єктивному лікуванні пацієнт буде продовжувати вважати себе хворим, оскільки його стан визначається ним як хвороба, а лікування уявляється неможливим. Так, зурочення чи приворот, що пов'язані в свідомості суб'єкта з хворобою, викликають відповідні соматичні відчуття.

"Те, що міфологія шамана не відповідає реальній дійсності, не має значення: хвора вірить в неї і є членом суспільства, яке в неї вірить. Злі духи і духи-помічники, надприродні чудовиська і чарівні тварини є частиною стрункої системи, на якій засноване уявлення аборигенів про Всесвіт... Те, з чим вона не може примиритися, це страждання, які випадають з системи, здаються чимось чужорідним. Шаман за допомогою міфу відтворює струнку систему, знайшовши цим стражданням в ній відповідне місце" [2, с. 175]. Виходить, що успіх лікаря обумовлений не методами, що він використовує, а такими якостями, як переконливість, авторитетність, вміння відчувати пацієнтів і змусити їх повірити у запропонований міф. Не менш важливою є готовність суспільної свідомості сприймати міфи. Наприклад, укорінення психоаналізу і його наукове обґрунтування привело до формування у свідомості європейців початку ХХ століття психоаналітичної культури: з'явився "психоаналітичний пацієнт", що "психоаналітично" артикулює свої скарги.

Будь-кому, хто називає себе лікарем, потрібне підтвердження права на таку важливу для суспільства діяльність, як медична практика. Набір потрібних якостей визначається характером хвороби: якщо вона є результатом впливу злих сил, то лікар повинен бути вхожий в їх коло і вміти з ними поводитися. Якщо хвороба виликовується через чудо, то лікар якимось має бути долучений до цієї сфери. Лікарі отримували свої здібності або від головних медичних божеств, жерцями яких вони були, або доводили свою причетність до світу духів інакше: генеалогія, шаманська хвороба, "обраність" від народження чи з дитинства тощо. Особливі вміння і знання можна отримати, продавши душу злим силам. Так європейська міфологія пояснює відьмацькі сили, а за литовською міфологією, чаклуни-лікарі буртінки не могли померти, не передавши свого знання іншій людині.

За О. Тхостовим, наявність терапевтичного ефекту навіть найбільш диких і абсурдних лікувальних практик пояснюється тим, що "відчуття хвороби, ставши симптомом, починає підкорятися не тільки природним закономірностям, а й логіці міфу, в який воно включається" [3, с. 13]. Роль міфу в досвіді хвороби і лікувальних практиках важко переоцінити: він упорядковує світ, укріплює мораль, санкціонує і наділяє змістом обряди, впорядковує практичну діяльність [5]. Медичний міф і його ритуали дозволяють хворому брати участь в подіях і впливати на їх хід, на природні і соціальні явища, дають йому мову, за допомогою якої хворий формулює й опосередковує свої відчуття, і, як наслідок, оволодіває ними. Попри прагнення сучасної медицини позбутися міфологізації, міф не можна відмінити, адже уявлення про хвороби за своєю структурою і способом формування принципово міфологічні. "Міф неможливо подолати зсередини, оскільки прагнення позбутися його стає його жертвою" [3, с. 13].

Висновок. Увага до сфери повсякденного дозволяє пізнати основи формування картини світу, фундаментальних установок, світогляду, стереотипів. Повсякден-

ність як вагома частина культури дозволяє відтворити її живий, реальний образ, а також образ субкультур окремих соціальних груп, принципи їх комунікації в межах єдиного культурного простору. Вивчення повсякденності виявляє спільне і відмінне в культурах, унікальність культурного досвіду.

Хвороба, як і кожен об'єкт дійсності, сприймається людиною певним чином і, як кожен об'єкт, має своє значення і зміст. Досвід хвороби, здоров'я і турбота про нього розуміються антропологами як культурні системи, стійкі, але відкриті до зовнішніх впливів: історичних, політичних, економічних, технологічних тощо. Стрімке поширення біомедичних знань не відмінняє факт повсюдного сприйняття індивідами хвороби в термінах і в логіці своєї культури. Дослідження антропологами проблем здоров'я і хвороби спричинило постановку і такої фундаментальної проблеми, як страждання. Хвороба в антропологічному дискурсі виступає різновидом страждання, яке, у свою чергу, є частиною людського досвіду, його граничним станом, який також набуває свого унікального культурного забарвлення.

Досвід здоров'я, хвороби і лікування культурно детермінований і етноспецифікований. Він розгортається, структурується та інтерпретується в межах певного культурного тексту. Характер переживання хвороби завжди визначений вибором певного ставлення до неї і способу її інтерпретації. Досвід хвороби і лікування включений в міфологічний простір і здійснюється за його законами. Так, присутнє узагальнення (обов'язкове називання хвороби), пояснення цілого через його частину (симптом виступає описом хвороби), міф як фрагмент реальності (назвати ім'я хвороби означає почати лікування). У цій логіці причиною хвороби є порушення миру і порядку в людському існуванні.

M.-M. Lyubivaya, Student of the Department of Cultural Studies
Master's Degree, Faculty of Philosophy
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

MEDICAL PRACTICES IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS

The article is devoted to revealing the place and significance of therapeutic practices, which are a significant component of cultural practices and undergo transformation in accordance with the changing picture of the world and the dominant narrative of culture. Regardless of the level of development of society, the problem of Health is a priority, and a set of practices and ideas designed to preserve it is a sustainable element of any culture. Socio-cultural conditions of the present make clear the relevance of the concepts of "Health" and "disease", demonstrate the influence of medical practices and ideas about them on all spheres of human existence, but at the same time there is an insufficient level of scientific understanding of the formation and translation of narratives related to the purpose and participants of therapeutic communication, the principles of its functioning, which determines the importance of research on this topic within the framework of cultural discourse. The scientific novelty of the work consists in determining the mutual influence of medical practices and various forms of cultural text, identifying the experience of treating the disease in its specific historical and cultural existence, as well as its projections in linguistic and mythological systems. In the study of the above-mentioned issues, the method of cultural and historical reconstruction is applied, which reveals the formation and development of medical discourse and communication and attempts to rationalize and legitimize them in the cultural space.

Key words: everyday culture, cultural practices, medical practices, medical anthropology.

M.-M. В. Любивая, студентка, ОУ "Магістр"
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЛЕЧЕБНЫЕ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

Посвящено раскрытию места и значения лечебных практик, которые выступают весомым компонентом культурных практик и претерпевают трансформации в соответствии с изменением картины мира и доминирующего нарратива культуры. Независимо от уровня развития общества проблема здоровья является первоочередной, а комплекс практик и представлений, призванных его сохранять, является устойчивым элементом любой культуры. Социокультурные условия современности, иллюстрирующие актуальность концептов "здоровье" и "болезнь", демонстрируют влияние лечебных практик и представлений о них на все сферы человеческого существования, но вместе с этим наблюдается недостаточный уровень научного осмысления формирования и трансляции нарратива, связанного с целью и участниками терапевтической коммуникации, принципов его функционирования, что обуславливает важность исследования данной темы в рамках культурологического дискурса. Научная новизна работы заключается в определении взаимного влияния лечебных практик и различных форм культурного текста, выявлении опыта лечения болезни в его конкретной историко-культурной бытийности, как и его проекции в языковых и мифологических системах. В исследовании вышеуказанных вопросов применен метод культурно-исторической реконструкции, которая обнаруживает становление и развитие медицинского дискурса и коммуникации и попыток их рационализации и легитимации в культурном пространстве.

Ключевые слова: культура повседневности, культурные практики, лечебные практики, медицинская антропология.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лабенко О. В. Концепт "хвороба" в українській, англійській та французькій мовах: етнолінгвістичний та лінгвопрагматичний аспекти: дис. канд. філ. наук: 10.02.15 / О. В. Лабенко. – Львів, 2019. – 268 с.
2. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М.: Наука, 1983. – 536 с.
3. Тхостов А. Ш. Болезнь как семиотическая система / А. Ш. Тхостов // Вестник Московского университета. Психология. – 1993. – № 1 (14). – С. 3–16.
4. Фаис-Леутская О. Д. COVID-19 в Сицилии: экзистенциальные "медицина" и практики – обращение к традиции / О. Д. Фаис-Леутская // Вестник антропологии. – 2020. – № 3 (51). – С. 57–72.
5. Чебанов С. В. Лечебные практики: типология и современная ситуация [Электронный ресурс] / С. В. Чебанов. – Режим доступа: https://www.rpri.ru/materials/chebanov1.htm#_ftn1
6. Янгни-Ангате А. О традиционной медицине / А. Янгни-Ангате // Всемирный форум здравоохранения. – 1982. – Т. 2. – № 3. – С. 85–89.

REFERENCES

1. Labenko, O. V. (2019). *Koncept "hvoroba" v ukrains'kij, anglijs'kij ta francuz'kij movah: etnolingvistichnij ta lingvopragmatichnij aspekti [The concept of "disease" in Ukrainian, English and French: ethnolinguistic and linguopragmatic aspects]*. L'viv.
2. Levi-Strauss, K. (1983). *Structural anthropology*. Moscow, Nauka (In Russian).
3. Thostov, A. Sh. (1993). *Bolezni' kak semioticheskaja Sistema [Disease as a semiotic system]*. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Psihologija*, № 1(14), 3–16.
4. Fais-Leutskaia, O. D. (2020). COVID-19 v Sicilii: jekzistencial'nye "medicina" i praktiki – obrashhenie k tradicii [COVID-19 in Sicily: existential "medicine" and practices – an appeal to tradition]. *Vestnik antropologii*, No. 3, 57–72.
5. Chebanov, S. V. Medical practices: typology and current situation [Healing practices: typology and current situation]. Retrieved from https://www.rpri.ru/materials/chebanov1.htm#_ftn1
6. Jangni-Angate, A. (1982). O tradicionnoj medicine [About traditional medicine]. *Vsemirnyj forum zdavoohranenija*, T. 2, № 3, 85–89.

Надійшла до редколегії 23.11.21

УДК 001.2; 378

I. I. Маслікова, д-р філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
i.i.maslikova@gmail.com

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ЯКОСТІ ОСВІТИ ТА АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ В СУЧАСНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

Проаналізовано законодавчі положення у сфері вищої освіти та нормативна база Київського національного університету імені Тараса Шевченка, яка закладає підвалини для розвитку культури якості освіти. Дослідження стану забезпечення академічної доброчесності в межах проєкту AcademIQ "Ініціатива академічної доброчесності та якості освіти", зокрема інтерпретації опитування викладачів та студентів, дозволило намітити шляхи розвитку культури якості вищої освіти, корпоративної культури університету та академічної доброчесності, які пов'язуються з артикуляцією в комунікативному просторі університетської спільноти ключових етичних цінностей; імплементацією цих цінностей через спільні наукові, навчально-методичні, культурні та соціальні заходи, спрямовані на об'єднання всіх членів спільноти; забезпечення академічної доброчесності через її процедурне й інституційне оформлення та підвищення інформованості та обізнаності всіх учасників освітнього процесу.

Ключові слова: культура якості освіти, академічна доброчесність, корпоративна культура, цінності сучасного університету.

Постановка проблеми. В останні роки в Україні відбулися певні знакові події, які вплинули на активізацію не лише дискусій навколо ціннісного виміру діяльності сучасних університетів, але й пошуків реальних шляхів для імплементації цінностей в освітній процес. Так, прийняття Закону України "Про вищу освіту" (2014 р.), згодом Закону України "Про освіту" (2017 р.) поставило на порядок денний питання створення систем забезпечення якості освіти, дотримання академічної доброчесності та реалізацію академічних свобод учасників освітнього процесу. Пандемія COVID-19, яка привела до впровадження онлайн-навчання, загострила проблему цілей та задач сучасних університетів, механізмів їх реалізації та породила низку моральних проблем, що випливають із асиметрії відносин між викладачами і студентами, безособовості онлайн-інструментів навчання, мінімізації особистого контролю та зростання технологічних можливостей для різних форм недоброчесності.

У зв'язку із цим видається важливим осмислення процесів, що відбуваються в останні роки в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, які пов'язані не лише із оновленням нормативної бази, створенням нових положень, що регламентують різні аспекти освітньої діяльності, але й тими дискусіями, що відбуваються на платформах KNU Professionals, в межах заходів KNU Teach Week, Open Education Forum, AcademIQ "Ініціатива академічної доброчесності та якості освіти".

Аналіз досліджень і публікацій. В роботах європейських та англо-американських дослідників (З. Бауман, Л. Донскіс, С. Міллер, М. Нуссбаум, С. Коліні та ін.) окреслюються позитивні та негативні тенденції розвитку сучасних університетів, актуалізується питання їх цілей та завдань, небезпеки їх комерціалізації. Артикуляції ключових цінностей сучасної вищої освіти сприяла низка міжнародних (Бухарестська декларація етичних цінностей та принципів вищої освіти в Європейському регіоні) та національних документів (Закон України "Про освіту", Закон України "Про вищу освіту"). Нормативні документи та положення Київського національного університету імені Тараса Шевченка, а також результати опитування студентів та викладачів, що відбулися в рамках проєкту AcademIQ "Ініціатива академічної доброчесності та якості освіти", дозволяють намітити шляхи артикуляції та імплементації цінностей університетської спільноти, розвитку культури якості та академічної доброчесності.

Мета статті – висвітлення шляхів розвитку культури якості та академічної доброчесності в сучасному універ-

ситеті на прикладі Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Осмислення перспектив розвитку сучасного університету в контексті розвитку культури якості та академічної доброчесності серед всіх членів університетської спільноти передбачає постановку та вирішення двох основних завдань. По-перше, це артикуляція ціннісного виміру університету, а саме конкретизація фундаментальної мети університету, обґрунтування його ціннісних засад та орієнтирів, визначення позитивних якостей (чеснот) учасників освітньо-наукового процесу в університеті. По-друге, імплементація цінностей та розвиток чеснот учасників освітньо-наукового процесу на шляхах розвитку культури якості освіти в університеті, зокрема розвитку корпоративної культури та забезпечення академічної доброчесності.

Артикуляція ціннісного виміру сучасного університету неможлива без чіткого усвідомлення мети його діяльності. Закон України "Про вищу освіту" хоча й не містить визначення мети університетів, проте у ст. 26 визначає основні завдання університетів, зокрема "провадження наукової діяльності..., забезпечення творчої діяльності учасників освітнього процесу, підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації..., участь у забезпеченні суспільного та економічного розвитку держави..., формування особистості шляхом патріотичного, правового, екологічного виховання, утвердження в учасників освітнього процесу моральних цінностей, соціальної активності, громадянської позиції та відповідальності, здорового способу життя, вміння вільно мислити та самоорганізовуватися в сучасних умовах та ін." [3]. Київський національний університет імені Тараса Шевченка визначає основну мету своєї діяльності у своєму Статуті в ст. 2. 1: "Основною метою освітньої діяльності Університету є підготовка висококваліфікованих і конкурентоспроможних на національному та міжнародному ринку праці фахівців для наукових та освітніх установ, органів державної влади та управління, підприємств усіх форм власності за всіма рівнями вищої освіти (доктор наук, доктор філософії, магістр, бакалавр, молодший бакалавр) в усіх сферах освіти (відповідно до міжнародних і вітчизняних класифікацій освіти), утвердження національних, культурних і загальнолюдських цінностей" [12].

Проте таке формальне визначення мети залишає відкритим питання: як поєднувати різнопланові – інструментальні та культуротворчі, неекономічні цілі університету; в чому власне полягають такі неінструментальні цілі, на яких самодостатніх "внутрішніх" цінностях вони базуються; які саме національні, культурні та

загальнолюдські цінності повинен утверджувати університет; носіями яких якостей окрім їх високої професійної кваліфікації та конкурентоспроможності будуть випускники університету та повинні бути всі учасники освітньо-наукового процесу?

З огляду на це виникає потреба в артикуляції ціннісного виміру університету та його місії, яка повинна містити в собі два складника: по-перше, збереження, трансляція та продукування знання, по-друге, розвиток культури громадянськості, яка дозволяє у взаємодії між всіма членами академічної спільноти готувати до суспільного життя самостійних, критично мислячих та відповідальних громадян і професіоналів [6, с. 280–304].

Конкретизація фундаментальної мети університету може відбуватися в широкому комунікативному просторі, відкритому для всіх членів університетської спільноти – викладачів, наукових працівників, здобувачів, адміністрації, навчально-допоміжного персоналу.

Дизайн цінностей університету може здійснюватися по-різному – top-down та bottom-up. Перший шлях top-down передбачає зафіксований адміністрацією університету базовий набір цінностей в нормативних документах та розробку конкретних управлінських рішень щодо їх впровадження в освітньо-науковий процес на всіх нижчих інституційних рівнях. Такий шлях означає, що вже існує набір цінностей, він не підлягає сумнівам, і залишається лише змусити всіх учасників університетської спільноти реалізовувати ці цінності. Проте поточна ситуація в університеті не дозволяє казати про те, що існує такий перелік цінностей, що всі члени університетської спільноти усвідомлюють їх значущість, здійснюють самоідентифікацію на їх засадах та реалізують на їх фундаменті спільну діяльність.

Другий шлях проектування цінностей bottom-up передбачає ініціативу знизу вгору, коли всі учасники освітньо-наукового процесу університету визначають цінності на основі особистісного переживання своєї приналежності до університетського простору, усвідомлення спільної долі всіх членів університетської спільноти та обговорення в широких та різнопланових дискусіях актуальності та значущості таких цінностей.

Такі дискусії не можуть відбуватися на пустому місці. Вихідною точкою може бути перелік етичних цінностей та моральних принципів, закріплених в Бухарестській декларації з етичних цінностей та принципів вищої освіти в Європейському регіоні: гідність особистості та її недоторканність та недискримінація; академічна доброчесність, яка базується на цінностях чесності, взаємної довіри, справедливості, поваги, відповідальності та сміливості діяти згідно з цінностями; академічна автономія, інтелектуальна свобода та вільний обмін ідеями; розвиток знань, доступність освіти та вдосконалення її якості; участь в спільних справах та активна громадянська позиція, невпинне вдосконалення; колегіальне прийняття рішень та управління на всіх інституційних рівнях академічної діяльності [1].

Перспективними шляхами артикуляції цінностей видаються такі кроки. По-перше, створення комунікативного простору для проведення широких та різнопланових дискусій (круглі столи, панельні дискусії, інтерактивні зустрічі в форматі Word Café тощо) між всіма членами університетської спільноти. Майданчиками для таких дискусій можуть служити професійні платформи викладачів (платформа KNU Professionals, Студпарламент університету). По-друге, проведення соціологічних опитувань всіх членів університетської спільноти, ініціаторами яких можуть поставати як студенти, так і соціологічні служби університету. По-третє, рефлексія щодо цінностей університетської спільноти шляхом

проведення студентських наукових конференцій, присвячених питанням цінностей університету, ініціаторами яких можуть бути студентські парламенти факультетів та інститутів університету. По-четверте, узагальнення дискусій та етичне обґрунтування цінностей університету, що може знайти своє відображення в наукових монографіях та статтях.

Для ефективності досягнення основної мети університету та реалізації всіх його завдань є необхідним визначення чеснот членів університетської спільноти. Артикуляція етичних якостей та їх культивування у здобувачів, викладачів, науковців, адміністрації, навчально-допоміжного персоналу дозволить усвідомлювати свою приналежність не лише до академічної групи, кафедри, відділу, структурного підрозділу, але й до спільноти університету, академічної спільноти нашої країни та світу, громадян України. І така самоідентифікація на тлі усвідомлення всіх взаємозалежностей учасників освітнього процесу може постати потужним мотивуючим чинником до участі в комплексній та складній спільній діяльності та в спільних проєктах заради спільного блага.

"Етичний кодекс університетської спільноти" містить норми поведінки в її різних модусах та вказує на неприпустимі дії. Проте цей документ не має чіткого переліку чеснот, які можуть закладати засади єдності представників університету всіх рівнів. Спільне обговорення позитивних якостей членів університетської спільноти дозволить запустити саморефлексію, усвідомити можливість всіх учасників освітньо-наукового процесу впливати на реалізацію головної мети – місії університету, перспективи власного вдосконалення, саморозвитку і самореалізації, розвитку корпоративної культури та культури якості загалом.

Вихідною точкою в таких дискусіях може бути "Етичний кодекс" та переліки чеснот, які були кристалізовані в моральному досвіді людства та знайшли своє осмислення у філософській етиці. До таких джерел чеснот можна віднести внутрішню силу та гідність особистості в її різноманітних проявах: незалежність, самокритичність, неупередженість, здатність до критичного мислення, самодостатність, вміння долати спокуси, здатність перевершувати свої можливості, володіти собою, помірність щодо своїх бажань, щедрість та готовність до діяльнісної допомоги іншим, емпатія, порядність, здатність до порозуміння, розвинуте відчуття спільного життя, відданість спільній справі, здатність до кооперації, професіоналізм, патріотизм тощо (6, с. 17–55).

Перспективними шляхами артикуляції чеснот членів університетської спільноти можуть служити схожі кроки, зазначені у зв'язку з артикуляцією цінностей, а саме: створення комунікативного простору для проведення широких та різнопланових дискусій, проведення соціологічних опитувань всіх членів університетської спільноти, узагальнення дискусій та етичне обґрунтування чеснот представників університетської спільноти в наукових дослідженнях, реалізація різноманітних міжфакультетських спільних університетських проєктів, в яких зазначені якості представників університетської спільноти знаходили б своє втілення.

Як наслідок, зазначені заходи можуть безпосередньо розвивати якості учасників університетської спільноти та імплементувати цінності університету в практику його діяльності. А відтак буде розвиватися корпоративна культура, забезпечуватися академічна доброчесність та зростати культура якості освіти загалом.

Культура якості освіти може формуватися в синергії системно-процедурного, етичного, етико-правового та менеджерського підходів.

У Київському національному університеті імені Тараса Шевченка вже розроблена та функціонує внутрішня система забезпечення якості освіти та освітнього процесу, що являє собою системно-процедурний підхід. Основні принципи, політики, завдання, процедури та критерії системи забезпечення якості освіти відображені в документах "Положення про систему забезпечення якості освіти та освітнього процесу в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка" [9], "Положення про організацію освітнього процесу у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка" [7]. Такий підхід продемонстрував свою дієвість у формуванні ефективних інструментальних процедур та в розподілі повноважень щодо забезпечення якості між всіма учасниками освітнього процесу. Проте він не містить моральнісного потенціалу, який здатний об'єднати всіх членів університетської спільноти для реалізації високої місії університету. Тому системно-процедурний підхід, який на сьогодні є насправді сильною стороною університету, необхідно підкріпити іншими регуляторами – моральними, правовими, управлінськими.

Формування та розвиток корпоративної культури університету може здійснюватися на фундаменті тих цінностей, які спільними зусиллями всіх учасників освітнього процесу будуть артикульовані та обґрунтовані в низці вищезазначених заходів. Наступними перспективними шляхами формування та розвитку корпоративної культури може бути низка інших кроків. По-перше, створення програмних документів на кшталт "Декларації цінностей університету", "Кредо викладача університету", "Кредо студента університету", які можуть розробляти різні міжфакультетські проєктні групи, у склад яких повинні входити всі учасники освітнього процесу. По-друге, постійна підтримка комунікативного простору для проведення широких дискусій між всіма членами університетської спільноти навколо питань реалізації цінностей університету, зовнішніх та внутрішніх загроз. По-третє, підготовка профільними кафедрами навчально-методичних матеріалів для модулів "Корпоративна етика університету" навчальних дисциплін "Етика", "Професійна та корпоративна етика". По-четверте, створення інтернет-сторінки "Корпоративна культура університету" та постійне її оновлення інформаційними та візуальними матеріалами, в яких би пропагувалися цінності університету. По-п'яте, постійна інформаційна робота з абітурієнтами, здобувачами, випускниками. По-шосте, проведення регулярних культурних, благодійних, спортивних заходів, в яких відбувається об'єднання всіх учасників освітнього процесу – викладачів, здобувачів, представників адміністрації та навчально-допоміжного персоналу.

Істотним складником культури якості освіти є забезпечення академічної доброчесності. Наразі в університеті підготовлений нормативний фундамент для її реалізації. Зокрема, в університеті затверджений "Етичний кодекс університетської спільноти" [2], окремі розділи щодо питань дотримання академічної доброчесності здобувачами та викладачами містяться у "Положенні про організацію освітнього процесу у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка" [7]. В університеті є "Положення про Постійну комісію Вченої ради з питань етики Київського національного університету імені Тараса Шевченка" [8], "Порядок вирішення конфліктних ситуацій у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка" [11], "Положення про систему виявлення та запобігання академічному плагіату у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка" [10].

Команда представників університету, учасником якої є автор статті, з 2020 р. бере участь у проєкті "Ініціатива академічної доброчесності та якості освіти"

– Academic Integrity and Quality Initiative – у співпраці з Американськими радами з міжнародної освіти, Посольством США, МОН та НАЗЯВО. Запланованим результатом проєкту AcademicIQ є посилення можливостей освітньої системи України на засадах і принципів академічної доброчесності та якості освіти.

У межах зазначеного проєкту в грудні 2020 – січні 2021 р. було проведено масштабне опитування викладачів та студентів щодо питань академічної доброчесності. Детальний аналіз результатів опитування та інтерпретація анкет учасників було здійснено автором в статті "Цілі та цінності сучасного університету: виклики академічної доброчесності в умовах онлайн-навчання" [5], в якій були також окреслені шляхи вирішення низки моральних проблем онлайн-навчання, здійснене обґрунтування значущості гуманітарних наук, зокрема філософії та етики в процесах імплементації норм академічної доброчесності.

Моніторинг академічної доброчесності, здійснений в університеті, дозволив виявити позитивні й негативні тенденції, визначити перспективи розвитку академічної доброчесності. Шлях забезпечення академічної доброчесності може починатися із наступних кроків. По-перше, створення інформаційного ресурсу з питань академічної доброчесності – вебсторінки на офіційному сайті університету, на якій розміщувалися б як інформаційні матеріали, так і візуальні продукти, у яких пропагувалася б академічна доброчесність, демонструвалися складні кейси її реалізації. По-друге, упорядкування нормативної бази університету, що регулює питання академічної доброчесності, її оприлюднення на веб-сторінці та інших інформаційних ресурсах. По-третє, розробка нормативного документу, в якому містяться б описи всіх процедур, пов'язаних із забезпеченням академічної доброчесності. По-четверте, інституційне закріплення відповідальних осіб за реалізацію академічної доброчесності на всіх рівнях освітнього процесу, розподіл функцій як на рівні факультетів і структурних підрозділів, так і університету загалом. По-п'яте, постійна підтримка комунікативного простору для проведення широких та різнопланових дискусій між усіма членами університетської спільноти навколо питань академічної доброчесності, зовнішніх та внутрішніх загроз, складних кейсів. По-шосте, включення в сертифікатні освітні програми для підвищення кваліфікації викладачів тем, пов'язаних з академічною доброчесністю. По-сьоме, підготовка профільними кафедрами університету навчально-методичних матеріалів для модулів "Академічна доброчесність", зокрема Case Study для навчальних дисциплін "Вступ до університетських студій", "Етика", "Професійна та корпоративна етика", "Методологія та організація наукових досліджень з основами інтелектуальної власності", "Академічне письмо". По-восьме, розробка та вручення першокурсникам довідника щодо їх прав і обов'язків під час навчання в університеті. По-дев'яте, створення постійного каналу онлайн-комунікації, скриньок для повідомлень про порушення академічної доброчесності. По-десяте, щорічний моніторинг ситуації з академічною доброчесністю шляхом опитувань викладачів та студентів.

Висновок. Аналіз законодавчих положень та нормативної бази Київського національного університету імені Тараса Шевченка, моніторинг стану забезпечення академічної доброчесності в межах проєкту AcademicIQ "Ініціатива академічної доброчесності та якості освіти" дозволили намітити шляхи розвитку культури якості освіти, корпоративної культури та академічної доброчесності в сучасному університеті, які пов'язуються із артикуляцією в комунікативному просторі університетської спільноти базових етичних цінностей; імплементацією цих цінностей через спільні навчальні, навчально-

методичні, культурні та соціальні заходи, спрямовані на об'єднання всіх членів спільноти; забезпеченням академічної доброчесності через її процедурне й інституційне оформлення та підвищення інформованості та обізнаності всіх учасників освітнього процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бухарестская декларация по этическим ценностям и принципам высшего образования в Европейском регионе. [Электронный ресурс]. – Бухарест, 2–5 сентября 2004. – Режим доступа: <https://docplayer.ru/36182114-Buharestskaya-deklaraciya-eticheskikh-cennostey-i-principov-vysshego-obrazovaniya-v-evrope.html>
2. Етичний кодекс університетської спільноти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/ethical-code-of-the-university-community.pdf>
3. Закон України "Про вищу освіту" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18/print>
4. Закон України "Про освіту" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19/print>
5. Маслікова І. Цілі та цінності сучасного університету: виклики академічної доброчесності в умовах онлайн навчання / І. Маслікова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. – № 1 (4). – 2021. – С. 24–41.
6. Маслікова І. І. У пошуках спільного блага: етичні колізії соціальних практик: монографія / І. І. Маслікова. – К.: Вид. "Міленіум", 2018. – 338 с.
7. Положення про організацію освітнього процесу у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nmc.univ.kiev.ua/docs/Poloz_org_osv_proc-2018.pdf
8. Положення про Постійну комісію Вченої ради з питань етики Київського національного університету імені Тараса Шевченка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://senate.univ.kiev.ua/?p=1073>
9. Положення про систему забезпечення якості освіти та освітнього процесу в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nmc.univ.kiev.ua/docs/Quality-2020.pdf>
10. Положення про систему виявлення та запобігання академічному плагиату у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/Detection-and-prevention-of-academic-plagiarism-in-University.pdf>
11. Порядок вирішення конфліктних ситуацій у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/Procedure-for-resolving-conflict-situations-in-University.pdf>
12. Статут Київського національного університету імені Тараса Шевченка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/statut/statut-22-02-17.pdf>

REFERENCES

1. Buharestskaya deklaraciya po etichskim cennostyam i principam vysshego obrazovaniya v Evropejskom regione [Bucharest Declaration on

I. I. Maslikova, Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

THE WAYS OF DEVELOPING A CULTURE OF EDUCATION QUALITY AND ACADEMIC INTEGRITY IN THE CONTEMPORARY UNIVERSITY

The article deals with the analysis of the legislative provisions and regulations in the field of higher education in Ukraine and the regulatory framework of Taras Shevchenko National University of Kyiv. These legislative acts and regulations lay the foundation for the development of a culture of education quality and the corporate culture of the university. The study of the state of ensuring academic integrity within the framework of the AcademiQ project "Initiative for Academic Integrity and Quality Initiative", especially research of the interpretation of the survey of the teachers and students of Taras Shevchenko National University of Kyiv, allowed to outline the ways of developing a culture of quality in higher education, corporate culture of the university and academic integrity. The development of corporate culture and the quality of education at the university is associated with the articulation of the key values of the contemporary university community and the ethical virtues of all participants in the educational process. These values and virtues should be determined in broad discussions among students, teachers, and administration. The implementation of these values is possible through joint scientific, educational, methodological, cultural and social events, which can bring together all members of the university community. Teachers and students can internalize these values in different training courses. Ensuring academic integrity is possible through its procedural and institutional design. The important way for developing of academic integrity is raising awareness of all participants in the educational process through the increase of the content of internet sites, through broad discussions about complex cases of academic integrity, through the introduction of training modules into academic courses "Professional and Corporate Ethics", "Ethics", "Introduction on University Studies", "Academic Writing".

Key words: culture of education quality, academic integrity, corporate culture, values of a contemporary university.

И. И. Масликова, д-р филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ПУТИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ И АКАДЕМИЧЕСКОЙ ДОБРОСОВЕСТНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Проанализированы законодательные положения в сфере высшего образования и нормативная база Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, которая закладывает фундамент для развития культуры качества образования. Исследование состояния обеспечения академической добросовестности в рамках проекта AcademiQ "Инициатива академической добросовестности и качества образования", в частности, интерпретации опроса преподавателей и студентов, позволило наметить пути развития культуры качества высшего образования, корпоративной культуры университета и академической добросовестности, которые связываются с артикуляцией ключевых ценностей университетского сообщества; имплементацией этих ценностей через

Ethical Values and Principles in Higher Education in the European Region]. Buharest, 2–5 sentyabrya 2004. Retrieved from <https://docplayer.ru/36182114-Buharestskaya-deklaraciya-eticheskikh-cennostey-i-principov-vysshego-obrazovaniya-v-evrope.html>

2. Etychnyi kodeks universytetskoj spilnoty [Code of ethics of the university community]. Retrieved from <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/ethical-code-of-the-university-community.pdf>

3. Zakon Ukrainy "Pro vyshchu osvitu" [Law of Ukraine "On Higher Education"]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18/print>

4. Zakon Ukrainy "Pro osvitu" [Law of Ukraine "On Education"]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19/print>

5. Maslikova, I. I. (2021). Tsili ta tsinnosti suchasnoho universytetu: vyklyky akademichnoi dobrochesnosti v umovakh onlain navchannya [Purposes and values of a contemporary university: challenges of academic integrity in the context of online learning]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filosofii*. 1 (4), 24–41.

6. Maslikova, I. I. (2018). *U poshukakh spilnoho blaha: etychni kolizii sotsialnykh praktyk: monohrafiya. [In search of the common good: ethical collision of social practices]*. Kyiv: Vyd. "Milenium".

7. Polozhennia pro orhanizatsiiu osvithnoho protsesu u Kyivskomu natsionalnomu universyteti imeni Tarasa Shevchenka [Regulations on the organization of the educational process at the Taras Shevchenko National University of Kyiv]. Retrieved from http://nmc.univ.kiev.ua/docs/Poloz_ org_osv_proc-2018.pdf

8. Polozhennia pro Postiynu komisiiu Vchenoi rady z pytan etyky Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka [Regulations on the Standing Committee of the Academic Council on Ethics of Taras Shevchenko National University of Kyiv]. Retrieved from <http://senate.univ.kiev.ua/?p=1073>

9. Polozhennia pro systemu zabezpechennia yakosti osvity ta osvithnoho protsesu v Kyivskomu natsionalnomu universyteti imeni Tarasa Shevchenka [Regulations on the system of ensuring the quality of education and the educational process at the Taras Shevchenko National University of Kyiv]. Retrieved from <http://nmc.univ.kiev.ua/docs/Quality-2020.pdf>

10. Polozhennia pro systemu vyavlennia ta zapobihannia akademichnomu plahiatu u Kyivskomu natsionalnomu universyteti imeni Tarasa Shevchenka [Regulations on the system of detection and prevention of academic plagiarism at the Taras Shevchenko National University of Kyiv]. Retrieved from <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/Detection-and-prevention-of-academic-plagiarism-in-University.pdf>

11. Poriadok vyrishennia konfliktnykh sytuatsii u Kyivskomu natsionalnomu universyteti imeni Tarasa Shevchenka [The procedure for resolving conflict situations at the Taras Shevchenko National University of Kyiv]. Retrieved from <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/Procedure-for-resolving-conflict-situations-in-University.pdf>

12. Statut Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka [Charter of Taras Shevchenko National University of Kyiv]. Retrieved from <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/statut/statut-22-02-17.pdf>

Надійшла до редколегії 07.11.21

совместные научные, учебно-методические, культурные и социальные мероприятия, направленные на объединение всех членов общества; обеспечением академической добросовестности путем ее процедурного и институционального оформления и повышения информированности и осведомленности всех участников образовательного процесса.

Ключевые слова: культура качества образования, академическая добросовестность, корпоративная культура, ценности современного университета.

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

Т. К. Огнева, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
Ognevatk@ukr.net

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНОГРАФІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

Здійснено аналіз умов і чинників розвитку мистецтва театру і сценографії як його складової протягом ХХ століття в Україні. Рівень сценографії в Україні 20–30-х років не лише відповідав еталонам світового мистецтва, а й вивершував його вартісні орієнтації, давав ключ для розуміння мистецьких пошуків і знахідок у світових масштабах. Українські сценографи, ґрунтуючись у власній творчості на новітніх естетичних програмах, пропонували самостійні художньо-образні рішення вистав. Серед сценографів-новаторів того часу відзначаємо спадок А. Петрицького, В. Меллера та О. Хвостенка-Хвостова. Затверджений за вказівкою комуністичної партії стиль "соцреалізм" вплинув на розвиток української культури: у театральному мистецтві, і зокрема сценографії, спостерігаємо поступовий відхід від художньо-образної організації сценічного простору в бік реалістичного візуального ряду, що позначав місце дії п'єси. Незважаючи на шалений ідеологічний тиск, деякі вистави у тодішній Україні можемо навести у приклад як такі, що мали художньо-образне сценографічне рішення. Чільне місце серед не менш обдарованих художників сцени посідає Данило Лідер. Поряд з його творчими досягненнями цінуємо внесок у розвиток українського мистецтва – створення власної школи і теоретично-практичні студії для українських сценографів. Художньо-образні рішення Д. Лідера вирізняються масштабністю зіставлень та глобальністю проблематики – відштовхуючись від драматургічних текстів, митець прагне віднайти художньо-образне рішення споконвічного і планетарного значення. Завдяки прагненню висловити своє бачення місця сценографії у мистецтві театру випускники театральної майстерні Данила Лідера фактично змінюють та візуалізують у власних проєктах нові принципи формування художньо-образного оформлення кону. На зламі 1980–1990-х років у культурі України відбуваються кардинальні зміни – країна отримує Незалежність і творчу свободу. Для виконання завдань візуалізації художньо-образної організації сценічного простору використовується принцип універсалізму, що передбачає використання розмаїття деталей, пластичних характеристик матеріалів, нових технічних можливостей для метафорично-символічного втілення ідеї вистави. Масштабне, монументальне пластичне втілення основної ідеї художника-сценографа співіснує із деталізованим оформленням кону або навіть із порожнім простором сцени. Цей період характерний взаємозбагаченням та духовним зростанням митців-сценографів, що формують художньо-образне оформлення сценічного простору та глядачів, здатних сприймати й перейматися метафорично-символічною сферою пластично-просторових координат вистави.

Ключові слова: сценографія, вистава, художній образ, український театр.

Постановка проблеми. Художньо-образна природа української сценографії характеризується принципом тягlostі та спадкоємності у творчості художників кону протягом ХХ століття. Еволюція сценографії в Україні є невіддільною від історичних подій. У 20–30-ті роки спостерігаємо небувале піднесення в українській культурі та, зокрема, у мистецтві оформлення сценічного простору. Українські сценографи демонструють новаторські, надзвичайно сміливі, складні конструктивно й насичені символами й метафорами художньо-образні рішення театральних вистав. Протягом існування Радянського союзу єдиним дозволеним стилем творчості був соціалістичний реалізм, що гальмувало розвиток українського театру та сценографії зокрема, та вже з 60-х років ХХ століття можемо наводити поодинокі приклади художньо-образних сценографічних рішень. З плином часу виникає школа Данила Лідера, і випускники його театральної майстерні створюють варіанти власного художньо-образного бачення сценічного оформлення. Незалежність, що її отримує Україна у 1991 році, відкриває для митців нові можливості виявлення індивідуальної духовно-інтелектуальної програми, чим користаються сценографи наприкінці ХХ століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед дослідників проблематики художньо-образних рішень в оформленні сценічного простору варто назвати вчених Т. Бачеліс, Д. Горбачова, Н. Корнієнко, А. Михайлову, М. Френкеля. Українську сценографію ХХ століття у монографіях та дисертаціях розглядали, крім вищезначених, Л. Боровська, А. Драк, В. Заболотна, Н. Єрмакова, Н. Канішина, О. Ковальчук, З. Кучеренко, О. Резнік, Н. Руденко-Краєвська, О. Роготченко, С. Триколенко, В. Фіалко.

Мета статті. Проаналізувати особливості української сценографії ХХ століття у контексті художньо-образного формування сценічного простору вистави.

Виклад основного матеріалу дослідження. Антропоцентрична система бачення доби Ренесансу, озброєна науковим світоглядом, запропонувала мистецький закон перспективи. Пряма перспектива передбачала зображення навколишнього світу максимально наближеним до такого, яким бачить його людське око. Живопис набуває тілесного об'єму, предмети композиційно розташовані відповідно – той, що знаходиться далі, має менший розмір за об'єкт ближчий. Як зазначає Т. Бачеліс: "Пряма перспектива була нерухомою та принципово суб'єктивною точкою зору" [2, с. 181]. Додамо, що рама, обов'язкова для станкової картини, виокремлювала волею маляра саме ту частину, що її він пропонував сприйняти глядачеві.

Такою ж замкненою, "перспективною" декорацією прагнули надати можливість театральному глядачеві зосередити сприйняття на логіці, рівновазі та чіткому ритмові тексту як за доби італійської придворної "вченої комедії", так і за часи французького класицизму. Умовне тло вистави було сформовано таким чином, щоби щодо акторської гри та сценічної дії залишатися нейтральним, вибудовуючи простір, у межах якого велася діалогічна та розвивалася сценічна дія.

Етьєн Суріо вважав, що протягом розвитку мистецтва театру відбувається змагання двох просторових систем у сценографії – куба та сфери. Перша подає світ драматургії цілісно, обираючи певний фрагмент, один з боків такого "куба" прибирають, відкриваючи глядачеві те, що є всередині, причому глядачі й куб містяться у

фронтальних взаємовідносинах. У сферичній же просторовій системі "знаходять її динамічний центр, її серце, місце, де подія висловлює себе максимально патетично [...] Простір відкритий та вільний [...] з'єднує акторів та глядачів [...] Декорації обмежуються тим, що є необхідним у певний момент акторові й що у цю мить має привернути увагу глядачів" [2, с. 203].

На відміну від ренесансного та класицистичного просторового рішення, театр Англії доби Шекспіра пропонував інші принципи. Обладнання такого театру не повторювало ані античні, ані багатоярусні ренесансні споруди, ані середньовічні містерії на майданах. Кін у тогочасному англійському театрі перетворювався на те чи інше місце дії не зміною декорацій, а уявою глядачів та акторів за допомогою написів, що позначали певні місця та об'єкти.

Як один з внутрішніх елементів формування художньої цілісності просторово-часових мистецтв, яким є театр, варто виокремити принцип повтору-повернення, не менш значущим є елемент декораційний. Ренесансний тип, так звана "сцена-скринька" й "позасценічна декорація", як вважає А. Михайлова, можуть бути прикладами невід'ємності сценографії у загальному художньому рішенні певної вистави. Як зазначав Й. Свобода, чеський сценограф, розмаїття можливостей художника-декоратора може оперувати і кінетичною декорацією. "Кінетична декорація [...] це динамічне середовище, спроможне змінюватися й висловлювати зміну стосунків, почуття, настрою [...] Вона має інтегруватися у інші засоби виразності вистави й брати участь у створенні сукупного результату, що сприймає глядач" [Цит. за: 21, с. 146].

Сценограф має працювати за мистецькими законами театру, де відбивається його амбівалентність – перетин часу й простору. "Оформлення вистави виконує інтерпретаційну функцію, що властива театру як мистецтву виконавчому. Перекладаючи словесний текст у реальне кольорово-пластичне середовище, воно дає об'єктивне буття у формах театру й водночас наповнює суб'єктивністю за законами виконання [...] Художник театру [...] творить наочну цілісність, яка змінюється, але стверджує у кожний момент вистави свою стабільність. Використовуючи різноманітні форми повторів-повернень, він нагадує глядачеві про висхідну точку розвитку, його початок, який включає і свій результат" [Цит. за: 21, с. 208]. Відповідно, у свідомості глядача формується низка вражень, причому наступні, пізніші, співвідносяться з попередніми, що їх було сприйнято.

Отже, цілісність художньо-образного рішення вистави неможлива без пластично-кольорового оформлення. "Якщо на сцені щось є тільки самим собою, якщо воно не є одночасно чимось іншим – воно не образне [...] Розгортання протилежностей, формування напруженого поля між ними, згортання їх у певну єдність, сповнену напруги, – такою є сутність мистецтва театру" [Цит. за: 21, с. 205].

Еволюція сценографії в Україні є невід'ємною від історичного перебігу подій. Роки революції та громадянської війни зруйнували звичні уявлення про театральне мистецтво й народили мистецтво нове. Європейські новації у царині театру виявлялися на теренах України уже на початку століття – у прагненнях символістів. Але революційні зрушення все-таки припадають на період 20–30-х років двадцятого століття. Саме тоді заявляє про себе "Молодий театр" під проводом Л. Курбаса, невдовзі трансформуючись у славнозвісний "Березіль", пожевляє й переймається новаторськими тенденціями театральне життя Харкова та інших українських міст.

У дусі модерністських рухів розвивалося художнє життя України, а сценографія йшла не просто паралельним курсом з європейськими та російськими здобутками, а частіше перевершувала їх. Як зазначає Н. Канішина: "Рівень сценографії не лише відповідав еталонам світового мистецтва, а й вивершував його вартісні орієнтації, давав ключ для розуміння мистецьких пошуків і знахідок у світових масштабах. Обдарування О. Екстер, В. Меллера, М. Андрієнка-Нечитайла, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова виходило за межі звичної художньої однозначності у бік багатомірної лексики, яка синтезувала поняття руху, форми і стимулювала активність сприйняття. Українські сценографи були і зачинателями нових художніх рухів, і продовжувачами цих змін. У їхній особі маємо лідерів національного авангардизму, який не відмежовувався від загальноєвропейських мистецьких течій і напрямів, а активно прилучався до передових естетичних надбань" [13, с. 15].

До імен митців, що їх називає Н. Канішина, можна додати багатьох, що творчо інтерпретували новаторські сценографічні ідеї: Е. Штейнберг, І. Ільїн, В. Бобрицький, Б. Косарев, Г. Цапок, В. Єрмілов, М. Симашкевич, В. Шкляєв, М. Драк та багато інших.

Українські митці та критики пильно стежили за новаторськими пошуками у Європі та США, літературні журнали та часописи 20–30-х років рясніли статтями про досягнення архітектури та мистецтва за кордоном. Прикладом можуть слугувати статті з "Нового мистецтва", "Нової генерації" та "Радянського театру", у яких йдеться про новини у формуванні приміщення театру та роль митця-сценографа у створенні вистави: у статті, поданій у номері 10 "Нової генерації", йдеться про ідею "симультанного" театру та її втілення у проєкті польських архітекторів для будівництва нового театру у Варшаві. Такі можливості формування внутрішнього простору театральної споруди цікавили не тільки польських, а й українських архітекторів. Скажімо, театр у Катеринославі (Дніпропетровську) за проєктом В. Штернберга або статті А. Петрицького про внутрішнє обладнання театру відповідали тодішнім новаторським тенденціям.

Стаття Г. Руді у журналі "Нове мистецтво" передає прагнення українських сценографів сформувати "нове обличчя" тодішньої театральної вистави, що полягати-ме у трьох типах – експресіоністичному, архітектурному та конструктивному.

Серед багатьох сценографів-новаторів, що працювали в українських театрах, ми хочемо виокремити творчий доробок А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова та В. Меллера як приклад художньо-образних рішень сценічного оформлення вистави.

Одним із видатних українських сценографів був Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов, чия творчість позначилася на розвитку театрального життя України початку ХХ століття.

Першою значною роботою О. В. Хвостенка-Хвостова була "Містерія-буфф" В. Маяковського, що її поставлено було у Героїчному театрі у Харкові 1921 року. Дослідник життя і творчості українського сценографа-новатора А. Драк зазначає: "За ремаркою автора місце дії "Містерії" – Всесвіт. Але сцена Героїчного театру була малою, технічні можливості – обмежені. Довелося використати частину залу для глядачів, бокові ложі. В центрі куполом підносились верхівка земної кулі, на якій виділялися дві назви: Москва і Харків. З обох боків на сцену спускалися східці. Фоном цієї конструкції були різнобарвні площини, які утворювали фантасмагоричну картину космосу – рух сяючих небесних тіл. В третій дії на сцені були одночасно зображені пекло, рай і земля обітована. Емоційно виразною була за-

віса вистави – різнокольорові абстрактні площини, в стрімкому ритмі спрямовані вгору, у безкрайність. Над завісою гасло: "Хто був ніщо – сьогодні все!" [9, с. 14].

Загальне пафосне звучання декорації сполучалося у виставі з яскраво сатиричними елементами. Таке переплетіння жанрів відповідало характеру п'єси, її образному строю, в якому органічно поєдналися елементи героїчного, епічного та сатиричного, й формувало художньо-образне сценічне рішення.

У тому ж театрі О. Хвостенко-Хвостов робив сценографію до вистав Л. Андреева "Цар-голод" і Ж. Ромена "Армія у місті". Вірогідно, рішення були неординарними, тому що критика зазначала залежність художника від декадентської драматургії та невідповідність завданням радянського мистецтва.

У декораційних роботах 20-х років сценограф застосовує різноманітні засоби оформлення кону – конструкцію, живопис, тканини, рухомий станок, транспарант, кінопроекцію, світло, фотомонтаж тощо. Треба відзначити, що майстер не зупинявся на певних, вже перевірених, прийомах сценічної виразності: кожна вистава мала властиве тільки їй рішення, що дозволяє нам стверджувати наявність художньо-образного бачення декоративного оформлення. Творча співпраця з режисером Б. Глаголіним дозволила О. Хвостенку-Хвостову продовжити пошуки авангардних форм у сценографії. Так, у постановці "Лілюлі" за п'єсою Р. Роллана "сценографія якнайповніше відповідала новій режисурі Глаголіна з її циркізацією сценічної дії, введенням елементів циркового реманенту" [37, с. 11].

Продовження співпраці з Б. Глаголіним над виставами "Хобо" й "Моб" продемонструвало можливості О. Хвостенка-Хвостова виявити себе й у конструктивізмі, де оформлення сцени, крім функціональності, мало й образне рішення, підсилюючи емоційний вплив на глядача. Важливе значення надавалося ритмові ліній, колористиці, введеному декоративних площин.

"У постановці опери Д. Россіні "Севільський цирульник" (Харків, 1926 р.) режисер Й. Лапицький прагнув відродити принципи італійської опери-буфф. Виходячи з режисерського рішення Хвостенко-Хвостов створює ефектне декоративне тло для веселої вистави в дусі італійської комедії масок. На тлі чорного оксамиту він встановлював барвисті ігрові майданчики, балкони, обертові ширми та стилізовані меблі; і все це на очах у глядача рухалось, кружляло, утворюючи різні декоративні комбінації. Організуючою деталлю всієї компанії був великий віялоподібний тент, що здіймався над сценою. У фіналі таке ж іспанське віяло розгорталося з підлоги, утворюючи своєрідну завісу, а жива група дійових осіб, одягнених у гротескові костюми, з маленьких віял складала слова – "до побачення".

Як відзначала тогочасна критика, "режисер і художник спритним монтуванням утворюють сценічний ера-лаш [...] і в мертвих речах як би символізують психологічну заплутаність комедії, і кінець кінцем комізм, динаміка дії збільшуються, а трюки перетворюються в помічників виконавця" [9, с. 16].

"Опера Россіні, – писав інший рецензент, – яка в минулому так часто була жертвою рутини, тепер якось помолодшала, засяяла динамікою й запалала творчим вогнем. І постановник Лапицький, і художник Хвостов, виявивши велику винахідливість і тонку майстерність, зробили учасниками розгортання дії не тільки авторів, але й ...декорації. "Севільський цирульник" – оригінальний та сміливий задумом і міцний за втіленням спектакль" [9, с. 17].

У Київському театрі опери та балету О. Хвостенко-Хвостов здійснив кілька сценографічних постанов, найці-

кавішими з яких є опера Б. Лятошинського "Золотий обруч" (1931 р.) та балет Р. Глієра "Червоний мак" (1929 р.). Опера "Беркути" ("Золотий обруч") була вирішена митцем з використанням поворотного кола та конструкції, що, змінюючись, утворювала щораз інший рельєф місцевості. Балет "Червоний мак" було оформлено також в умовному, дещо конструктивістському дусі.

Отже, спадщина О. Хвостенка-Хвостова 20–30-х років свідчить про новаторські тенденції українського театрального мистецтва того часу та розмаїття художньо-образних прийомів національної сценографії.

Серед найталановитіших сценографів України початку ХХ століття виокремлюється постать Анатолія Галaktionовича Петрицького.

У статті Василя Хмурого "Анатоль Петрицький" подано огляд українського мистецтва живопису та сценографії початку ХХ століття. Торкаючись історії української сценографії, В. Хмурий пише, що у дореволюційному театрі використовували "найпровінційнішого взірця куліси або падури з мальованим задником, писані в натуралістичній манері (екстер'єри), чи ті ж куліси, розписані т. зв. українським орнаментом (інтер'єри). Єдина сценічна функція такої декорації полягала в тім, щоб не треба було пояснювати, де саме точиться дія – на вулиці, чи в хаті, своєю суттю отой славнозвісний етнографізм (не побутовість), у яким наш театр (коли вірити тому-ж таки Антоновичеві) перевищував того часу навіть Майнінгенців" [36, с. 149].

Революційним зрушенням в українській сценографії вважає В. Хмурий працю А. Петрицького у "Молодому Театрі".

Для театру цей період творчості Петрицького знаменний тим, що, починаючи з нього, в український театр приходив художник, "не виконавець авторських ремарок і навіть не стилізатор під етнографію, чи етнографії під модернізм, а художник-співтворець режисера, органічно потрібний елемент спектакля. Його місія поки-що руїнича, деструктивна, як і самого театру, він ще не творить чогось по театральному нового, але він уже взяв курс, щоб створити початок тому розвиткові декоративного майстерства, що ним сьогодні наш театр може пишатися" [36, с. 150].

Марко Терещенко у спогадах про творчість Анатолія Петрицького зазначає, що під час роботи у "Молодому Театрі" художник виявився для трупи справжнім скарбом: мало хто з малярів мав таку вигадку, як він. Якщо у театрі не було матеріалу для декорацій, Петрицький жартома казав: "Дайте мені відро й мітлу, і я вам оформлю спектакль". Незабутньою для самовидців залишилося оформлення "Царя Едіпа" Софокла у виконанні сценографа.

"...З мішковини робилося все. За задумом художника вона перетворювалась на оксамит чи ще на якусь небачену тканину. Так Петрицький створив чудове оформлення спектаклю, яке було надзвичайно лаконічне, гостре за емоційним впливом на глядача. На маленькій сцені Петрицький скомпопував різнокольорові тканини і колони у такому співвідношенні, що усе оформлення вже своєю композицією вводило глядача в атмосферу софоклівської трагедії.

Особливо впадала в очі червоно-багряна завіса, від хору, – сцена благання народу. Ми, актори, любили це оформлення. При всій умовності воно розбурхувало нашу творчу фантазію, викликало емоції, що відповідали художній правді сценічної дії..." [1, с. 25], – згадує Марко Терещенко.

Здатність А. Петрицького переводити побутові сцени у план образних узагальнень втілювалася і в інших виставах "Молодого Театру", наприклад "Затоп-

лений дзвін" Г. Гауптмана (постановка Г. Юри). У тих декораціях було співставлення двох світів – поетичного (з ельфами, фавнами та чарівною дівчиною Раутенделяйн) та побутово-міщанського, якому опирається головний герой п'єси.

Захоплення балетом у Анатолія Петрицького виявилось саме у Москві, де балетмейстери К. Голейзовський, А. Лукін, М. Мордкін експериментували у царині танцю. До переїзду у Москву художник співпрацював з М. Мордкіним у Києві, пізніше, у Москві, – з К. Голейзовським, створюючи шкіци для "Ексцентричних танків". Д. Горбачов зазначає: "Те, що зробив художник за три роки перебування у Москві, можна назвати оновленням балетних стрій. Стрій стає органічною часткою злету... Звільняючи театр від дрібниць та беззмістовних деталей, Петрицький прагнув захопити основний ритм цієї епохи, сконцентрувати її стиль у короткій та активній формулі, виявити основний стрижень, що визначає її специфіку. Таке завдання вимагало не розірвати з традиціями, а контактувати з ними" [6, с. 37].

Плідна співпраця з московськими режисерами й балетмейстерами сформувала основні риси обдарування сценографа – сміливі рішення, стислість виразних засобів, асоціативність як невід'ємна частина декоративного оформлення. Зазначимо, що, переймаючись модним на той час новаторським рухом – конструктивізмом, – А. Петрицький не буде його сліпим адептом, а виокремить певні тенденції, що їх буде синтезовано з неконструктивістськими.

Використання принципів конструктивізму було справою новаторською, і російські та українські художники й режисери активно взялися до цієї програми. На думку В. Хмурого, конструктивізм для театру був таким самим рушієм убик ускладненого світосприйняття митців, як для живопису кубізм, футуризм або супрематизм. "Перша заслуга Анатолія Петрицького, – не тільки перед нашим театром, а перед конструктивізмом, – що він усвідомив природу конструктивізму й зумів знайти свою методику для прищеплення його тим театрам, де йому випало пережити реформацію українського театру" [36, с. 153–154].

Конструктивізм у творчості А. Петрицького набуває певного колориту й барвистості, що вигідно вирізняє сценічні рішення художника. У виставі "Вій" 1924 року, створеній за Гоголем–Кропивницьким–Вишнею, А. Петрицький задіяв принципи компромісного конструктивізму – станки й пов'язаний з ними монтаж кольорових площ в барвах стрій надавали виставі емоційного наповнення. Художник з усіх трьох авторів драматургічного матеріалу взяв тон, найближчий до Гоголя, з відповідниками: романтика – барви, іронія – гротескна характеристика персонажів у формах стрій і гримі, композиція – принцип конструкції, запроваджений в основу оформлення. Виразно позначилось дбайливе ставлення художника до виконавців – конструкція ставила актора майже на авансцені, хоча і була в цілому побудована вшир та висоту і мінімально в глибину сцени.

Вистава "Вій" була поставлена Г. Юрою. Сюжет М. Гоголя було перероблено на тодішній час О. Вишнею, додано кілька інтермедій, пародійність стала основним стрижнем драматургічного матеріалу. Динаміку сюжету та швидку зміну епізодів мала підкреслити сценографія. А. Петрицький запропонував просте конструктивне рішення – прямокутний, на ширину сцени, каркас з двох ярусів, на якому монтувалися деталі оформлення. Шинок позначався вивіскою, що до неї було приторочено пляшку й чарку; над торговельною яткою висів транспарант "Риба". Все разом це позначало ринок.

"Оформлення було мобільним. Одне швидко змінювалося на інше, таке ж спрощене й виразне. Стіна хати, брама, тин – сцена "Хутір". Поміст для інтермедій створювався на сцені так же миттєво, як і зникав. Серед цих умовних зображень не видавався чужим кіноекран, що з'являвся на другому ярусі конструктивної установки. Іноді він слугував тлом для веселих інтермедій. А потрібний він був для демонстрації плівки з польотом відьми верхи на Хомі. Бурсак сідлав відьму з атеїстичним вигуком "Геть, геть ченців" й верхи на нечистій силі летів на Марс" [6, с. 56]. Марс поставав перед глядачами у вигляді смішних роботів, оточених емблемами, схожими на попереджувальні знаки; роботи, під коментарі Хоми Брута, висвітлювали прожектором то ту, то іншу частину глядацької зали.

Отже, як зазначає Д. Горбачов, у цьому сценографічному рішенні сценічний простір українського театру набуває висоти, збагачується сходами, пересувними станками; використовується і глядацька зала. Завдяючи неординарному оформленню вистави А. Петрицького формується художньо-образне сценографічне рішення, що дозволяє уповні розкрити багаторівневий драматургічний матеріал.

Значним внеском у формування художньо-образної стилістики А. Петрицького була його співпраця з оперними театрами України.

Оформлення опери "Князь Ігор", поставленої восени 1926 року в Одеській державній опері, було своєрідним іспитом для художника. Він обрав конструктивний принцип, використовуючи архітектурні форми князівської України та насичуючи барвами елементи декорацій та стрій.

Художньо-образне рішення вистави "Тарас Бульба" свідчило про майстерність сценографа – він використав протиставлення двох світоглядів: козацтва й польської шляхти. Підкреслена простота й легкість оформлення сцен у світлиці Тараса Бульби та серед дерев'яно-солоняних куренів Запоріжжя протиставлена важким, ускладненим конструкціям косяголу та покоїв Марії.

У 1928 році режисер з Праги Луї Лабер ставив у Харківській держопері "Турандот" Пуччіні. Декоративне оформлення доручили А. Петрицькому, який використав рухливу конструкцію на радіусі кону, що складалася з кількох сотень частин. У другому акті опери принцеса сиділа у високо розташованому кріслі, а тлом були віяла, що розкривалися та складалися.

"Як чарівно підкреслено у цих мотивах чорний китайський лак, казкове золото Сходу й зловісний пурпур; стрій хору то зливалися з тлом чорних віял, то розквітали на ньому з невірогідною пишнотою" [6, с. 70]. А стрій було контрастно зроблено двома кольорами спереду та ззаду – чорний та червоний, наприклад; тому, коли фігура поверталася, колористика всієї мізансцени змінювалася миттєво. Також у сценічну установку було вмонтовано на ґратах велику кількість електросвітильників таким чином, що цей об'єкт міг функціонувати як ширма. Відбиваючі поверхні обабіч радіусу викликали неочікувані світло-коліристичні ефекти. Як підкреслює Д. Горбачов: "Російських конструктивістів називали "романтиками інженерії". Українському художникові більше личить ім'я "інженера романтики"" [6, с. 70].

У виставі "Турандот" були й гумористичні декоративні рішення – зокрема, принцеса ставила питання претендентам на шлюб, а поруч неї з'являлося табло з відповідною цифрою – 1, 2, 3, на кшталт учнівської олімпіади.

Отже, теоретичне підґрунтя було використане митцем уповні. В плані ще більшого заглиблення в конструктивні принципи стоять роботи Петрицького з

1926 року в Театрі ім. Франка – оформлення до п'єс "Пухкий пиріг" Б. Ромашова й "Мандат" М. Ермана. І це зайвий доказ того, що художник в кожному завданні виходив з передумов реальності його здійснення. У цьому разі конструктивності оформлення вимагав сам драматургічний матеріал – обидві комедії написані в новій драматургічній манері, і художник тут міг продемонструвати власне бачення художньо-образного оформлення вистави у відповідності до новаторського режисерського рішення Б. Глаголіна.

Художньо-образне рішення опери "Сорочинський ярмарок" Мусоргського, що її поставлено у Харківському оперному театрі, вражало. Коли злітала завеса, глядач бачив простір, заллятий білим, – ярмаркові ятки, біле полотно по радіусу. Дзеркало зобразило річку, у якій відбивався візок із героями опери; кожний персонаж виокремлювався певною колористичною гамою, що розкривала його характер. Кін повертався, демонструючи невибагливі макети шинку, хати, кузні – з дерева, що підкреслювало типовість матеріалу старої селянської України.

Таким чином, у творчості сценографа природно злилися конструктивізм та образотворчість, рух та новий живопис.

1926 року для Державної опери в Харкові Петрицький зробив оформлення балету "Корсар", позначене найхарактернішою для нього манерою поєднувати конструктивізм з декоративністю.

Тому митцеві здалося доцільним продемонструвати принцип конструктивності в оформленні "Корсара", в організації місця танку, в "обрамленні" середини сцени станками, драбинками й сюжетно-асоціативними атрибутами для композицій балетмейстера, в переділлі цієї площини тими чи тими сюжетно-асоціативними атрибутами, в асоціативності форми сценічної коробки при найзручнішому показі й підкресленні малюнку танцю. Художник дає рухомі декоративні полотна (море, хмари), а замість колони – тільки проєкцію її, щоб дати відповідний матеріал для глядацької фантазії.

Д. Горбачов підкреслює, що у балеті "Корсар" А. Петрицький використовує нетрадиційну просторову систему вистави та неповторну, притаманну тільки йому ритміку кольорових мас та простих геометричних фігур. Сценограф не драпірував коробку кону лаштунками та запонами, наполягаючи на тому, що театр – гра, видовище, а не "відбиток життя". Декорація балету "Корсар" складалася з площин різної форми та кольору, що їх було підчеплено до стелі кону, легкі сходи дозволяли танцівникам використовувати і другий ярус декорації.

Валентина Дуленко, видатна українська балерина, працювала у Харківському оперному театрі разом з Анатолієм Петрицьким. Ось як вона описує останню, 7-му картину балету: "...Безкрая морська далечинь, оповита нічною млою. Далеко в морі то підноситься на гребні хвиль, то поринає в прірву стихії самотній корабель. Потужні пориви шаленого вітру рвуть вітрила на зламаний мачті. Яскраві промені світла – чи то місяця, що на мить з'являється з-за хмар, чи далекого маяка – виривають із сірої мли людей, що марно метушаться на палубі у пошуках порятунку. Вони гинуть, викинуті штормом за борт. А корабель продовжує плисти, гнаний вітром і хвилями, – самотній, беззахисний у бурхливому морі.

Вона була короткою, ця картина. Але з самого початку й до кінця вона йшла під бурхливі оплески глядачів. Ці аплодисменти неподільно належали художникові Петрицькому..." [1, с. 43].

Анатолію Петрицькому вдалося навіть конструктивізму надати різнобарв'я та емоційності, досконало синтезувати просторово-часові характеристики теат-

рального мистецтва, формуючи художньо-образне рішення вистави.

Творчий тандем Вадима Меллера із Лесем Курбасом дає приклад збігу у розумінні природи театрального мистецтва.

"Обов'язком художника, що дотримувався принципу "перетворення", було створення узагальненого пластично-зорового образу вистави" [18, с. 41]. У вирішенні вистави Е. Толлера "Газ" (1922 р.) Меллер створив багатоповерхову конструкцію, на майданчиках якої на різних рівнях одночасно могла паралельно розвиватися дія. "Одяг" сцени був відсутній, на задній кам'яній стіні великими літерами було написано назву вистави. В центрі майданчика – широкий, оббитий металом стовп, що нагадував уламок вентиляційної труби. Фрагмент речі давав натяк на звичні предмети, проте навіть введення речових елементів (кран, форми – на задньому плані) не конкретизувало місця дії, а було покликане лише символічно декларувати середовище.

Великі пандуси, що сходилися до центру, "злам" підлоги сцени мали передати напруженість дії, загостреність конфлікту. Експресію та динамізм вистави підкреслювали широкі промені світла від прожекторів. "Окремі епізоди відбувалися вгорі на станках та на нижньому планшеті сцени. Переміщення акторів з одного ярусу в інший здійснювалося з допомогою тросів, що спускали чи підіймали їх з башти на авансцену. Відверто театральні прийоми підсилювалися введенням кінематографічних епізодів. Але й сам екран, на який вони проєктувалися, правив за декорацію – у сцені відплиття пароплава асоціювався з вітрилом" [18, с. 46].

Неординарне художньо-образне рішення окремих епізодів пропонує Меллер у виставі "Мікадо" за А. Саліваном. Примхливі пагоди й імператорські палаці, що, як іграшкові будиночки, склалися з різнокольорових яскравих кубиків, хороводи легковагих ліхтарів – все створювало атмосферу жартівливої веселої гри. "Як і годиться в казці, на сцені відбувалися різні чудеса. Художник з простого епізоду відбуття Мікадо з рідних місць робив захоплююче видовище: поступово при зміні освітлення на очах глядача зменшувався в розмірі палац, ніби залишаючись далеко позаду від крокуючого мандрівника. Не вдаючись до етнографізму, Меллер створив умовні стилізовані японські й китайські костюми, що повністю відповідали жанрові вистави. Декоративне поєднання червоного з зеленим, синім і чорним, оздоблення з бронзи переконливо свідчили про живописний талант художника. Колір у нього відіграє роль збуджувача певного настрою, у цьому разі – іронічного ставлення до зображуваного" [18, с. 53].

Неперевршений приклад художньо-образного рішення вистави – "Диктатура" за п'єсою І. Микитенка у постановці Л. Курбаса. Наприклад, навіть сільські хатки набувають персоніфікації – коли на них, як на кийки, спираються у своїй бесіді куркулі, вони правлять за символ влади й одночасно нагадують собачі будки, перетворюючи їх власників на псів.

"Коли треба було передати, що чутки про наступні хлібозаготівлі схвилювали село, макети хаток "заметушилися" і "зібралися на нараду". Так було передано подію метафорично" [18, с. 56]. Ось що писав про сценографію В. Меллера до цієї вистави Кость Буревій: "Проблема театральності художника ще й досі не розв'язана. Художник в театрі або забуває актора або конкурує з режисером, а частіше дає важкі й мертві конструкції, що абсолютно не пасують до вічно живого театрального мистецтва. А Меллер... Меллер – ідеальний театральний художник: він сам грає й пособляє режисеру та акторам, його оформлення міцно пов'язане з режисерською

ідеєю, його конструкції пособляють акторові грати. Нам надзвичайно подобалося, що Крушельницький міг узяти Меллерову хатку на курячих ніжках і покласти собі в голову. Нічого театральнішого над це ми ніколи не бачили в театральних конструкціях!" [5, с. 548].

Л. Болобан, в свою чергу, відзначає доцільність сценографічного рішення вистави "Диктатура" у театрі "Березіль": "...Виявлялася потреба зробити надзвичайно рухливий кін. Рухливішої і складнішої системи різних трамплінів, що рухається по горизонтальній лінії та вертикальній, по-правді сказати, нам ще не довелося бачити. Але проте більшої упорядкованості й виконання вузького цілевого призначення також рідко довелося зустрічати. Все оформлення вистави, (художник Вадим Меллер), декоративні, речеві та світляні його елементи, підпорядковані одному завданню і самою послідовною зміною виконують рухливий малюнок п'єси, вони самі ніби з'єднують, як цементом, окремі цеглини – безліч дрібних сцен, з яких складається тепер вистава" [3, с. 52].

Як зазначає у своїй книзі "Розстріляне Відродження" Ю. Лаврінченко, триумват автор, режисера і художника створив незабутню виставу "Народний Малахій". "Це був стиль новий, український, самобутній, необароковий, з українськими національними традиціями і первнями, дистильованими крізь усі наймодерніші засоби, позначений активістичною єдністю чуттєвої стихії, спонтанності і найгострішого інтелектуалізму... Геніяльно зроблена перша дія, по-бароковому поєднуючи в цільній системі трагізм і комізм, лірику і гротеск, одвічність і розпад – одною чарівною явою розгорнула перед глядачем вікову містечково-хуторську Україну... Столиця соціалістичної республіки, оформлена конструктивістичними коробками і стінами канцелярії Раднаркому, божевільні, міської вулиці і борделю – ніби ріже страшним контрастом супроти українського соняшникового затишку першого акту" [19, с. 896], – пише Ю. Лаврінченко.

Про єдність задуму та цілісність його втілення згадає і Ю. Смолич у статті "Українські драматичні театри у сезоні 1927–1928 рр.". Змішення мистецьких планів – гротеск, експресивність, шарж, побутовізм – досягає напроцуд цілісного ефекту, конденсуючи у кожному з цих варіантів його найяскравіші риси. "Цілому спектаклю дано точність і "мелодійність" точності, якій може позаридити точність математичних вимірів і найталановитіша музична симфонія. Крім того, вистава і справді музична – це симфонія з руху, мови та інтонацій" [30, с. 156].

Неперевершено було представлено на сцені "Сон Малахія" – "Курбас і Меллер у кульмінації створили на сцені грандіозну "реформаторську машину", з різноманітних знарядь праці – плуга, рала, важелів, шестерень, тракторних коліс та вітрякових крил тощо. Туди почергово закладали сучасників Малахія, яких він планував "реформувати". Машина починала працювати, важелі, колеса й крила обертались, скреготали, з надр механізму ішли хмари диму й мари. Наспів "Милість мира" Дегтярьова змішувався з "Інтернаціоналом", жайворонки – з дзвонами. Машина перетворювала сучасників Малахія у "відібраний матеріал" для комунізму – вони вилітали з неї ангелоподібними істотами з рожевими крильцями й серцями на спинах і летіли [...] у вимріяну Малахієм "голубюю даль". [...] Насичена барвіста гама блакитних кіл з яскравожовтими центрами розбігалася по заднику (світлові ефекти), натомість виникали метелики, лінії, трикутники, фантастичні картини малахієвого "завтра". Злий гротеск малахіанської реформи людства [...] Курбас і Меллер подавали у сюрреалістичному ключі..." [17, с. 291].

Отже, творчість В. Меллера у 20–30-х роках двадцятого століття є прикладом художньо-образного сценічного оформлення вистави та максимально плідної інтерпретації європейських новаторських течій на ґрунті українського театального мистецтва.

Таким чином, можемо упевнено стверджувати, що сценографія українського театру 20–30-х років минулого століття була позначена максимальним прагненням митців створити цілісне рішення театральної вистави. Приклади неординарних знахідок у царині еволюції сценічного простору свідчать про необхідність мистецької, художньо-образної інтерпретації драматургічного матеріалу. Характерною рисою сценографії в Україні початку ХХ століття була безперервність традиції, національне забарвлення, яке органічно синтезувалося з екстратораторськими пошуками.

Всього через три роки виходить стаття Б. Сушицького "Нові завдання художника на театрі", яка відбиває зміни у пріоритетах для театру в цілому та для сценографії зокрема. Поступовий відхід від суцільного новаторства у бік реалістичного відтворення місця дії свідчить про перемогу ідеологічно вірного шляху для мистецтва театру – соціалістичного світобачення.

"...Коли художник пройнятий діалектично-матеріалістичним методом, тобто, коли його світогляд є світогляд пролетаріяту, то, показуючи своє ставлення до твору, він тим самим вже подає філософське тлумачення постави.

Робота художника, починаючи із шкідів і кінчаючи макетом, мусить переходити через виробничі наради, худполітради театрів, а перед тим, як реалізується на кону – мусить перейти обговорення всього театального колективу.

Ми вже маємо окремі спроби художників виявляти філософію постави. Одною з перших ластівок на цьому фронті була робота художника В. Меллера над "Диктатурою" (театр "Березіль").

Проте ця спроба була невдала. Режисер постави Л. Курбас схибив у виявленні основної ідеї п'єси, а разом із ним схибив і художник. Оформлення виявляло філософію, але філософію ворожу, непролетарську. Блискуче розв'язання завдання не цілком повно доходило до глядача. Це ще раз стверджує, що правдиве висвітлення ідеї на базі марксо-ленінського світогляду є основне завдання театального художника на сьогодні. На цю основну лінію треба скерувати роботу театральних майстрів. Хто піде з нами, а хто проти нас – покаже найближче майбутнє" [32, с. 10–11].

Зазначимо, що у 1931 році, коли було надруковано вищенаведену статтю, вже можна побачити тенденційність автора, у подальші ж роки радянської влади про об'єктивну мистецьку критику було надовго забуто.

Як зазначає О. Роготченко у розділі "Театр 1930–1950-х рр. очима художника і глядача" з монографії "Соціалістичний реалізм і тоталітаризм", залежність театру (а також і художників) від державної ідеології вплинула на творчий шлях багатьох митців. Продовжили працювати у сценографії вищезгадані А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов та В. Меллер.

О. Хвостенко-Хвостов основні сценографічні рішення здійснював у театрі опери і балету, а принцип формування художнього образу вистави змінився. Від конструктивних, рухливих декорацій він відмовляється на користь живописного принципу, збагаченого об'ємно-просторовими архітектурними та декоративними деталями. Вдалим сценографічним рішенням було оформлення вистави "Продана наречена" Б. Сметани (1937, Київ, режисер В. Мандій): "...Під час роботи над "Проданою нареченою" в Київському оперному театрі пос-

тановники були відряджені до Чехії, де художник зробив серію етюдів і замальовок у чеських селах, вивчав побут, народні костюми. Сценографу у декораціях вдалося передати легку комедійність, мажорний настрій твору Б. Сметани. Контури декорацій були легкі та кантиленні, співучі; були відсутні різкі кольорові контрасти, панували сонячні відтінки жовтих тонів. Етнографічна обґрунтованість, документальний, але не описовий історизм, глибоке проникнення в характер музики принесли цій роботі успіх" [27, с. 389].

З 1936 року А. Петрицький також зосередився на роботі сценографа у Київському театрі опери та балету, там було здійснено, як зазначає О. Роготченко, у 1937 р. одну з етапних робіт довоєнного періоду – оформлення опери М. Лисенка "Тарас Бульба" (реж. І. Ланицький). Художник у декораційне середовище ввів краєвиди-панорами: "Січ", "Київський Поділ", "Облога Дубно". Костюми та зброя козаків, жіночі костюми, побутові речі були створені на реальній історичній основі. "Зоровий образ вистави загалом мав емоційно піднесений характер, тон вистави був героїко-романтичного звучання" [27, с. 389].

Після закінчення Другої світової війни стан театрів був невтішний – від нестачі приміщень до неможливості знайти не тільки матеріали для постановки, а і продукти харчування, тому вистави у репертуарі українських театрів з'являлися далеко не високоякісні. "Саме в цей час театр став ареною великодержавної боротьби із "космополітизмом" і "націоналізмом", "низькопоклонством". Відгомін цієї каламутної хвилі можна було прочитати вже в кінці 1950-х рр., у добу хрущовської "відлиги", в академічному (українському!) виданні, затвердженому на найвищому рівні та редагованому М. Йосипенком і Ю. Костюком у стінах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського – "Український драматичний театр. Т. II. Радянський період" (К., 1959), де всі події театрального життя розглядаються під кутом зору постановки ЦК КПУ "Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР" від 1946 р." [27, с. 415].

В. Меллер після закінчення Другої світової війни повернувся у Київ, як і А. Петрицький та О. Хвостенко-Хвостов, але його творчий доробок післявоєнного періоду належить драматичному театрові, зокрема Театру ім. Івана Франка. На думку О. Роготченка, сценографія вистави "Вишневі сад" А. Чехова, що її було здійснено у 1946 році, продемонструвала бажання В. Меллера відмовитися від традиційних прийомів оформлення цієї п'єси і скористатися засобами виразності живопису та книжкової графіки. "Подібно до функції бордюру на титульній сторінці книги або багетної декорованої рами сцену облямовувала по всьому периметру порталу драпіровка з канделябрами та запаленими свічками. Між глядачем і театральним середовищем утворювалася умовна межа. Подані тонко, поетично і адекватно до стилю твору прикмети та деталі епохи, коли руйнувалися "новими руськими" початку ХХ ст. старі дворянські гнізда, загострювали зоровий образ вистави, де у фіналі чути стук сокири, що рубає стовбури старого вишневого саду" [27, с. 416].

У 1959 р. відбулася постановка "Короля Ліра" в Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка, режисер В. Оглоблін, сценографія В. Меллера. Як зазначає О. Роготченко, художник майстерно поєднав елементи умовно-конструктивного вирішення із живописно-об'ємним принципом побудови зорового образу. "В сценічному середовищі були сміливо застосовані контрастні монтажні стики, де масивні стіни замку зіставлені з ланцюговими мостами, фактур-

но обіграними дерев'яними переходами, звіриними шкурами навколо трону. Емблема лапи на червоному тлі – королівський герб – була однією із образних лейтмотивів вистави. Художник і режисер винесли цю емблему і в прем'єрну афішу "Короля Ліра". Синтез умовного і конкретного допомагав досягти більш гострої характеристики місця дії" [27, с. 416]. Отже, спадщина В. Меллера, А. Петрицького та О. Хвостенко-Хвостова напередодні та після Другої світової війни не вирізняється новаторськими, неординарними сценічними рішеннями, що пояснюється об'єктивними причинами.

Перемога у Другій світовій війні позбавила Радянський союз від нацистської навали, але репресії та винищення інтелігенції тривали. Як зазначає В. Заболотна: "Інтелектуалів винищували вже не стільки розстрілами і каторгою, скільки закриттям цілих наукових напрямів, культивуванням псевдонауки, "моральним ґвалтуванням", залякуванням, приниженням, зняттям з роботи, виключенням з інститутів, проробками на відкритих і закритих партзборах, доведенням до самогубств та інфарктів" [11, с. 538]. Підвалини єдиного дозволеного на теренах Радянського союзу стилю – соцреалізму – довгий час впливали на естетичні засади творчості у всіх галузях мистецтва. Не було виключенням і мистецтво театральне – регламентований, ідеологічно витриманий репертуар, єдина дозволена теорія, що її застосовували на практиці усі без виключення театральні колективи – теорія Станіславського, звісно, і сценографічні рішення були радше ілюстративними, аніж художньо-образними. Як зазначає В. Заболотна: "З відстані в півстоліття здається, що вся керуюча політика партії та Міністерства культури середини ХХ ст. була спрямована на те, щоб гасити яскраві таланти, тримати український театр на короткому ретязі, не давати йому посправжньому розвиватися вглиб і вище, не допускати "випередження" ним російського театру. Видатним акторам не давали грати великі ролі, не дозволялося виставляти трагедії і психологічно тонкі драми, обмежувалася вибір зарубіжної драматургії, зменшувалася кількість українських театрів (закривалися театри пересувні і районні), митці залякувалися "космополітизмом" і "буржуазним націоналізмом", їм ставили на карб співробітництво з Курбасом, роботу під час окупації, з критичних статей робилися оргвисновки щодо практиків театру, за природою вразливі митці зіштовхувалися лобами – руйнівні закулісні інтриги часто провокувалися керівними органами" [11, с. 548].

Попри всі заборони та залякування, можна навести приклади непереборної мужності українських молодих митців. Ось що пише у монографії "Сценографічна практика у просторі ХХ століття: кийські реалії" О. Ковальчук: "Наприкінці 1950-х рр. фактично студентами М. Крушельницького у Києві було засновано Клуб Творчої Молоді. Все почалося зі зборів представників театральних інститутів та учнів консерваторії: всі мали бажання поновити різдвяні й новорічні звичаї, вертепні вистави та щедрування. Початок вдався, виникло зацікавлення і бажання продовжувати, об'єднувати однодумців, до Клубу потягнулася молодь, і не тільки гуманітарних спеціальностей (літератори, режисери-актори, музиканти, художники, етнографи-фольклористи). Велика група художників прийшла із Аллою Горською" [15, с. 84].

Надзвичайний за значущістю внесок у розвиток української культури зробив Лесь Танюк. Саме його творчий та науковий доробок, спогоди, щоденники є невичерпним джерелом для сучасної української культурології. В. Заболотна відзначає, що "...Танюк починав в КТМ роботу над п'єсою М. Куліша "Отак загинув Гуска". Та не сталося. Поїхав з тим задумом до Львова, тала-

новита художниця Алла Горська зробила виразні, образні декорації в стилі Вадима Меллера, що працював з Курбасом. Вистава за участю колишнього курбасівця Даміана Козачковського та видатних актрис Лесі Кривицької і Надії Доценко була на випуску, генеральні репетиції дивилось львівське студентство, і раптом її закрили навіть без офіційного перегляду. Клуб Творчої Молоді врешті-решт ліквідували, до чого активно доклали руки секретар ЦК КПУ Андрій Скаба із заступником Юрієм Кондуфором, з мистецького "генералітету" художник Олександр Лопухов та артистка Наталя Ужвій, яка вбачала в діяльності театру при клубі загрозу авторитету театру ім. І. Франка, що котився у творчу кризу. Молодих поетів, художників і публіцистів, членів клубу, кого налякано, кого заарештовано. Художницю Аллу Горську, яка була, по суті, душею КТМ, в кінці 1970 р. вбито" [11, с. 556].

Незважаючи на шалений ідеологічний тиск, деякі вистави у тодішній Україні можемо навести у приклад як такі, що мали художньо-образне сценографічне рішення. Важливу роль у формуванні інших, неілюстративних або суто декораційних, елементів сценічного оформлення відіграла можливість спілкування молодих художників, чий шлях нерозривно буде пов'язано із мистецтвом театру, із Майстрами українського авангарду. "Духовний міст, перекинутий митцями з 1960-х у революційні 1920-ті над прірвою театральньо-бутафорського реалізму 1940-х – 1950-х, повернув до життя цілі пласти "розстріляної" і "загратованої" культури, що являла собою органічний сплав європейського мистецтва і національної традиції. Це й стало визначальним фактором формування творчих індивідуальностей цілої плеяди самобутніх українських сценографів, які так яскраво заявили про себе у 1970–1980-ті" [4, с. 28].

Так, у 1957 році Київський театр ім. Франка бере до постановки п'єсу "Кров'ю серця" за повістю О. Бойченка "Молодість". Інсценізацію було зроблено молодими режисерами П. Пасекою та М. Кабачок, які запросили до співпраці такого ж молодого сценографа Д. Боровського. На думку О. Ковальчук, "запропонована ним метафора – образ українського села – складалася з плетених тинів (горизонталь) і колодязного лелеки (вертикаль), розташованих на обертовому колі. Під час дії "село крутилося, між тинами, немов по двоєрах, бігали люди" [...] Пластичне рішення вистави не обмежувалось введенням ритмічних тем. Молодий художник грав сміливо і з азартом. У одній із дії він відтворить на сценічному майданчику сірий простір залізничного депо, накладаючи на нього скляно-світлову решітку вікна, на півколо підлоги поставить паровоз. Розташований під невеликим кутом, цей діагонально-висхідний нахил включав до дії асоціативний ряд. У фіналі художник матеріалізував тюлеву фату, про яку мріяла героїня. Сцену вкривало 30 метрів легкої білосніжної тканини "від землі до неба" [...] Вбита бандитською кулею наречена падала, тягнучи за собою вертикаль сліпучої білизни, що сягала аж колосників. Метри тканини злітали униз і ховали її. Це було пронизливо, набуваючи звучання справжньої високої трагедії" [15, с. 83]. О. Коваленко стверджує, що це художньо-образне рішення Д. Боровського викликало активний спротив М. Крушельницького, який наполягав на традиційній для тодішньої української сценографії квітучій яблуневій гілці.

Така позиція М. Крушельницького дивує – саме він фактично став ініціатором створення Клубу Творчої Молоді у Києві, співпрацював із Лесем Курбасом. "Ніякої окремої школи Крушельницького не існує, – пояснював режисер своїм студентам у Київському театра-

льному інституті, – є розстріляна школа Леся Курбаса, а ми всі його учні, кожен в силу своїх можливостей, намагаємось її продовжити чи інтерпретувати. Це суто національна школа українського сценічного мистецтва, від знання перших вертепних вистав та народних ігрищ – через спонтанні досягнення й практичні втілення корифеїв українського театру – до цілісної системи, яка розуміє театр як школу образного перетворення дійсності, як повернення українського мистецтва до лона світових культур – через осягнення знищених певними умовами резервів. Це школа протистояння тій уніфікації, яка панувала й панує в радянському театрі" [15, с. 84]. Ці слова М. Крушельницький промовляв до студентів, але як тодішній керівник Театру ім. І. Франка він мав триматися загальноновизначеного соцреалістичного стилю у всіх мистецьких проявах, і, звісно – у сценічному оформленні кону.

Такий приклад свідчить про надскладну і несприятливу атмосферу для новаторських художніх рішень в українській сценографії того часу. Зазначимо, що подальші сценографічні пошуки Д. Боровського сприятимуть поступовому розвитку художньо-образних рішень вистав на кону українського театру.

Характеристику традиційно-дозволеного оформлення вистави наводить В. Заболотна, цитуючи уривок із статті Є. Старинкевич, надрукованої у 1958 році. У статті йдеться про постановку п'єси М. Зарудного "Веселка", що її було узятю до репертуару у 1958 році Театром ім. Івана Франка у Києві (сценографія Д. Боровського) та театром у Вінниці (сценографія К. Вітавського): "...Чи можна в цьому аляповатому заднику з ядуcho-зеленими деревами і небесно-блакитною річкою, в цих важезних муляжах, що обтяжують гілля яблунь, в цій пересолоджені-місячній ночі (сцена пісень і танців у саду) – бачити реалізм і характер українського пейзажа? Думається, що театр у даному випадку спрощено зрозумів своє завдання, не виявив достатнього смаку і почуття міри. Наскільки більш виразна обстановка обійстя Косяка в театрі ім. Франка: хирляве безлисте дерево стирчить тут, засвідчуючи ту тюремну атмосферу, котра панує за височенними стінами. Так же пропадає тут і всяка жива душа, якщо вчасно не вирветься зірки" [11, с. 559].

Особливе місце серед художників сцени, чий творчий доробок рясніє художньо-образними рішеннями вистав, належить Миرونу Кипріяну. Як стверджує О. Шпакович, якій вдалося скористатися особистим архівом митця, "чорний екран сцени, який художник першим почав застосовувати в повоєнній українській сценографії, був наповнений різними за тональністю вертикальними прямокутними площинами задника та куліс, які динамічно переформовували простір під час дії вистави. Для глядача це був абсолютно новий досвід, який допомагав відірватись від реальності буття та зануритись у світ надреальний, філософський" [38, с. 236]. М. Кипріян практично одразу у власному баченні декоративного оформлення кону сформував принцип "лаконічної" сценографії, відмовившись від важких штучних архітектурних елементів та розписаних живописних полотен.

Філософська п'єса на космічну тематику О. Левади "Фауст і смерть" була взята до репертуару Львівського державного ордена Трудового Червоного Прапора українського драматичного театру ім. М. Заньковецької у 1960 році. Режисер Б. Тягну та М. Кипріян продемонстрували глядачеві фантастичний вимір театральної вистави. Сценічне рішення художника можемо сміливо звати художньо-образним, а принцип функціонування сценічного оформлення – "дієвою" декорацією. "Худож-

ник використав мотив спіралі для конструктивної побудови сценографії, й цей вираз її пластичного рішення завихрює простір за вертикаллю вгору, стає траєкторією польоту міжзоряного корабля, орбітою з безмежності людських можливостей" [38, с. 237]. Треба зазначити, що костюм робота Механтропа – одного з персонажів п'єси, був схожий на скафандр, у якому пізніше Ю. Гагарін полетить у космос. Нових декоративних прийомів вистачало – ось що згадує сам Мирон Кипріян: "Коли ми приїхали на декаду українського мистецтва до Москви, там усі були приголомшені. Адже у виставі було залучено нечувані на тоді речі: я вигадав таку собі кібернетичну машину з величезним екраном, на якому проєктувалася смерть Ярослава – як він гинув" [38, с. 237].

У Києві М. Кипріян співпрацював із режисером О. Барсеганом, продовжуючи спільну творчу роботу, розпочату у Львові. Разом вони працюють у київському ТЮГу і у 1964 році демонструють київській публіці "Молоду гвардію" А. Фадєєва, сценографія якої вирізнялася єдиним художньо-образним монументальним рішенням. Саме у ТЮГу вперше у Києві було взято до репертуару "Ромео та Джульєтта" Шекспіра у 1965 році. Як вважає О. Шпакович, художник ніби відмовляється від власної "сольної партії" та звільняє сцену для режисера й акторів, але у моменти найвищих емоційних зльотів його присутність стає помітною. Так, наприклад, в епізоді смерті Меркуціо, одночасно з його пронизливим передсмертним криком, велика червона тканина падає з колосників і, огортаючи смертельно поранене тіло, починає наче стискати та душити його. Таке загальне мінімалістичне рішення оформлення кону свідчить про художньо-образну природу бачення сценографом самої сутності трагедії кохання Ромео та Джульєтти – простору і чистоти почуття [38, с. 239].

На наш погляд, львівські театри 60-х років могли похвалитися багатшим репертуаром у порівнянні із театрами центру України. Зокрема, у 1967 році Сергій Данченко та Мирон Кипріян беруться за постановку "Маклени Граси" М. Куліша. "Робота М. Кипріяна в "Маклені Грасі" заслуговує найвищої оцінки. Конструктивно оформлення вирішено таким чином, що дія на сцені розвивається не паралельно, а як би одночасно – нагорі і в підвалі. Теми "верху" і "низу", "панів" і "злиднів" переплітаються, як в складному музичному творі. Тому з першої ж сцени спектакль починає звучати поліфонічно та об'ємно" [38, с. 241].

На думку О. Шпакович, у виставі було чимало естетичних новацій, які на той час були відкриттями для української сцени: строї акторів не відповідали сюжету, були суголосними тогочасній моді 60-х років – такий прийом М. Кипріян застосовував і в інших виставах. "Велике дерево, що проростає з лівої частини планшета сцени, балкончик, на якому повинна з'являтися Анеля, висить у повітрі на ланцюгах, а посередині сцени конструкція-розріз триповерхового будинку – вибудованого завихореною по вертикалі спіраллю. Кручені сходи, що тягнуться через усю споруду, нагадували залізне павутиння. Герої вистави опинялися у цьому лабіринті немов за ґратами" [38, с. 241]. На відміну від багатьох сценографів, що працювали у львівських театрах у дусі традиційного соцреалістичного ілюстративно-декоративного стилю, М. Кипріян якщо і вводив побутові елементи в оформлення сцени, то це було ретельно вписано у єдину концепцію загального художньо-образного сценографічного рішення.

Отже, підкреслимо, що українська сценографія у 50-х – 60-х роках загалом відповідала засадничим принципам стилю соцреалізм, тобто оформлення кону було або перевантажено побутовими предметами та

умеблюванням, або намальовані сільські вулиці, річки, типові краєвиди, гілки квітучої яблуні мали описовий характер. Декорація функціонально тільки ілюструвала та фіксувала місце дії. Шаблонними прийомами користувалися більшість художників сцени, але траплялися і художньо-образні сценографічні рішення, що вибивалися із загальної звичної практики.

Як зазначає В. Фіалко, у наступний період – 70–80-ті роки – процес становлення сценографії у масштабах українського театрального мистецтва ґрунтувався на схожих із попереднім часом стандартах. "Творчу поживу для художніх пошуків в останню чергу продукувала сучасна драматургія. Найкращі твори закордонних, у тому числі і російських, авторів аж до середини 1980-х лише іноді пробивалися на сцену театрів України. Натомість п'єси О. Коломійця, М. Зарудного та твори літераторів "другого ешелону" – І. Рачади, О. Левади, В. Канівця, В. Фольварочного, Ю. Бедзика, Ю. Мокрієва та ін. – буквально заповнили театральні підмостки. Що, в свою чергу, унеможлиблювало розвиток будь-яких сучасних естетичних систем" [34, с. 608].

Важливо, що репертуар українських театрів суворо регламентувався, обов'язковими були вистави до найважливіших у Радянському союзі дат – річниці Жовтневої революції, перемоги у Великій Вітчизняній війні тощо. Тому вистави, сповнені героїкою, звитягами під час історичних подій, мали почесне місце у репертуарі кожного театру в Україні. "Проте, особливе місце в цьому переліку посідала драматургія, що продовжувала традиційну для української сцени романтичну лінію [...] Сформувався певний ідейно-естетичний канон сценічного втілення героїчного, епіко-романтичного спектаклю. Критично переосмислювалися його окремі складові, основні ж параметри залишалися незмінними, забезпечуючи створення сценічних міфологем, що інтерпретувалися як "багатоспекторне і багаторівневе уявлення про світ і людину". Проте, слід відзначити, що наприкінці 1950-х рр. та у першій половині 1960-х рр. саме робота над епіко-романтичними виставами давала змогу шукати образи поза побутовим сценічним мисленням. Умовно-символічні форми сценічної лексики часто були єдиною альтернативою натуралістично-побутовим структурам" [34, с. 608–609].

З плином часу змінюються основні критерії у вирішенні сценічного оформлення – замість нагромадження предметного світу і побутовізму з описовістю з'являється стриманість, натяки на конструктивні декорації, увага до художніх деталей. "Поза тим, вже у середині 1960-х рр. стало очевидним, що з театру до театру, з вистави у виставу перекочують нетипичні конструкції, напівгоризонти і екрани, на які проєктувалися різні сюжети; все частіше почали лунати застороги, що в бажанні "сконструювати так званий новий сучасний стиль ховається небезпека підміни одних театральних естетичних нормативів іншими, старих канонів – новими". Десятиліття потому застарілі естетичні канони продовжували панувати на сцені" [34, с. 610]. За свідченням В. Фіалка, художньо-образне рішення тої чи іншої вистави ґрунтувалося на "єдиній метафоричній установці", тобто акцентували в оформленні вистави певну центральну деталь. Додамо, що частіше ця деталь все ж таки була ілюстративною – за власною функцією, і розвитку протягом вистави таке сценічне оформлення не набувало.

Варто навести приклад типового сценічного оформлення, що його подає В. Фіалко: "Красномовний приклад – епізод з "Думи про тебе", коли у бою з фашистами поранений один з героїв п'єси М. Стельмаха: "Пластичний етюд, насичений гострим драматизмом, йде на музиці, – пише дослідник В. Гайдабура про творчість В. Грипича –

...У хвилину перемоги над безпорадністю тіла, коли Богдан – Кропивницький вперше стає на широко розставлені ноги, на екрані, що знаходиться за спиною виконавців (улюблена деталь вистав В. Грипича), вимальовується – немов це образ матері сливає в пам'яті солдата – жінка з рушником на витягнутих руках... Уособлення благословення Батьківщини... Через певний час Ярина поособливному висвітлюється цим самим ритуальним жестом. Турботливо і величаво вона накриває рушником короваї хліба, випечені для партизанів. Це вузлові точки вистави. В них сконцентрована її поетична енергія, ідейний пафос". Така "сконденсована поетична енергія" стане не лише "візитною карткою" режисури В. Грипича, але й основою так званого "поетичного стилю" цілого ряду постановок" [34, с. 612].

Отже, помітні зрушення в бік художньо-образних сценічних рішень спостерігаються протягом 70-х років в українському театральному мистецтві, і, безперечно, чільне місце серед не менш обдарованих художників сцени посідає Данило Лідер. Поруч з його творчими досягненнями цінуємо внесок в розвиток українського мистецтва – створення власної школи і теоретично-практичних студій для українських сценографів.

Поява митця у Києві припадає на початок 60-х років, невдовзі його запрошують у Театр імені Івана Франка головним художником. Першою виставою в оформленні Д. Лідера стала п'єса О. Корнійчука "Сторінка щоденника", що її у 1965 році узяв до постановки С. Лизогуб. Сценографічне рішення, запропоноване художником, вражало незвичністю – дія відбувалася на природі, біля Дніпра – тож, Д. Лідер створив на кону безмежно далечинь піщаних кіс, серед яких було розташовано баржу, човни та стовп високовольтної електропередачі. Сам автор сценічного рішення пізніше пояснював, що саме спонукало його віднайти такий образ вистави. "...Я вирішив Дніпро у тому вигляді, в якому він вже тоді був. ...Я не побоюся сказати цього слова, – трагічно знищили Дніпро каскадами електростанцій. І для мене це було трагічне явище; проїхав Дніпром до Херсона, повернувся назад, і з того часу я біля Дніпра майже не буваю... І в мене з'явився привід зобразити Дніпро правдиво, таким, яким він був: безбережжя, десь кілометрів за 20 берег. Вода і коси. Але коси не живі, а мертві коси. Геометричні. Зелені – ніякої! Є лише вивернуті пні. А в центрі стоїть оця наша люблена електропередача, високовольтна. Стовпи із дротами, що вдерлися до глядацької зали. Мені цього вторгнення не дозволили. Дроти повинні були тягнутися через зал на гальорку...", – розповідав Д. Лідер розмові з автором та режисером телепередачі "Гонка за Лідером" В. Маниловим [39, с. 46]. Тому художньо-образне рішення цієї вистави примушувало глядача не тільки слідувати за розвитком сюжету, а і підсвідомо перейматися безжальним втручанням людини у природне навколишнє середовище.

У п'єсі "Коли мертві оживають" Івана Рачади, малообдарованого драматурга (справжнє прізвище якого Зайцев, генерал-лейтенант інженерних військ), йдеться про війну, трагедії та звитяги страшних часів. У постановці О. Барсегяна 1968 року із сценографічним рішенням Д. Лідера слабенька драматургія набула певної цілісності – художньо-образна природа задуму сценографа підказала фактуру матеріалу для оформлення кону. Як зазначає О. Ковальчук, художник звертається до металу і формує сценічну скриню саме з металевих пластин, додаючи майстерно розроблену палітру освітлення.

Як стверджують українські театрознавці, які досліджують творчість Данила Лідера, його сценографія вирізнялася "дієвістю" та наявністю конфлікту. "Психофі-

зичний простір сцени, вважав Лідер, має бути насиченим художньою енергетикою, як навколишній світ фізичним єством. Так народилася його знаменита і в жодній засаді непозичена теорія конфліктності середовища сцени – осердя його методу визволення енергії протилежних значень. Прозріння Данила Лідера завжди сягали самої суті проблеми, що поставала з обставин драми, а тому ніколи не залежали від рівня п'єси, яка була вихідним плацдармом акту його мислення й пізнання. А вже тільки тому його світоглядне й естетичне тлумачення теми знаходило собі художню форму, "розкладаючись" на явища-антагоністи. Їхній непримиренний конфлікт – це важливо пам'ятати – здійснюється у свідомості глядача і ніде більше" [29, с. 9].

Отже, зазначимо, що художньо-образні рішення Д. Лідера вирізняються масштабністю зіставлень та глобальністю проблематики – відштовхуючись від драматургічних текстів, митець прагне віднайти художньо-образне рішення споконвічного і планетарного значення.

Нагадаємо, що період 60–70-х років для українського театального мистецтва був надзвичайно несприятливий для творчих пошуків. Як вважає В. Заболотна, "недолугою в більшості своєї сучасною драматургією живився і захлинявся тоді український театр. Скажімо, у 1965 р. з 350-ти випущених в Україні прем'єр 204 були п'єсами радянських драматургів. Рівня Рачади" [11, с. 565].

Відповідно, художньо-образні варіанти сценографічного втілення примітивних п'єс не віталися. Але таке ставлення у театральному колі та серед чиновників від культури не впливало на стійку позицію Д. Лідера у мистецтві. У бесіді із О. Клековкіним митець сказав: "Що таке сценографія? Сценографія – особистісна, дійова розвідка в навколишні проблеми буття, це вживання в проблемні категорії буття на рівні космосу та побуту одночасно. Це спосіб композиційного мислення, властивий розумній істоті. Спосіб освоєння та перебування світу. Там, де виникає монтажний ряд, де людина співвідноситься зі Всесвітом, там виникає і сценографія" [7, с. 27]. Тому рівень пропонуваного митцем варіантів сценічного оформлення далеко перевершував тогочасну українську драматургію і, на превеликий жаль, частогусто режисерські постановки.

У 1970 році відбулися прем'єри народної драми М. Зарудного "Вірність" одразу у кількох українських театрах, зокрема у Театрі ім. Івана Франка, режисер – В. Лизогуб, сценографія – Д. Лідера. Як вважає В. Фіалко: "Сценографія, запропонована Д. Лідером, безперечно, належить до явищ театального процесу. Як і цілий ряд інших його робіт, вона визначає перспективу не тільки сценографії, але й оновлення естетики театру в цілому. ...Максимально відкритий простір сцени. Могутні пласти землі, нагромаджені один над одним, утворювали величезну піраміду. Пошматованість, здібленість цих пластів і хиткість позбавлених реальної опори маленьких макетів хат, млинів, церков провокували відчуття неспокою, напружували сценічну атмосферу. Соціальні потрясіння, що зруйнували звичний спосіб життя, його традиційний уклад, позначилися і в душах, і в свідомості людей. У їхній психології були порушені базові мотивації і серед них – ставлення до землі. Заявивши в образі розірваної землі тему розмежування людей (соціально-епічний план), художник розробляє її на наступному – соціально-психологічному рівні" [34, с. 618]. Матеріалізація співставлення людини та землі відбувалася за допомогою гострих кілків, що їх було встромлено у пласти землі, функціонально вони протягом розвитку сюжету то провалювалися у землю, то загрозливо підносилися, а у кульмінаційній масовій

сцені бунту перетворилися на зброю боротьби. Отже, художньо-образна програма, запропонована художником, свідчила про підкреслений візуальний конфлікт – горизонтальні чорні напластування землі та білі вертикальні кілки. Такий варіант оформлення кону одразу підштовхував глядача до включення в атмосферу неспокою, ворожнечі між людьми різних верств села й спонукав на підсвідомому рівні занурюватися у вир подій, пропонуваніх у п'єсі.

Не менш яскравим прикладом втілення програми Д. Лідера ("Важливе не місце дії, а що відбувається в кожному акті драматургії. Навколо "що", а не "де", треба зосереджувати свою увагу" та "Сценографія починається з почуття конфлікту") буде робота над виставою О. Левади "Здрастуй, Прип'ять!" у 1974 році, режисура С. Сміяна. П'єсу, сюжет якої оповідає про звияги будівничих на Чорнобильській АЕС, Д. Лідер побачив як непримиренний конфлікт природи та урбанізованої людини – квітучий сад було перекрито для глядача металевими риштуваннями, конструкціями, і тільки час від часу за допомогою освітлення пробивалася природа – сад – крізь безжальний метал і дроти. Як писав сам митець про антагонізм образів – образ квітучого саду та образ будівництва – "образ – котрий виникає з того, що на сцені повнокровне і явне життя кожного образотворчого шару. Образ – що "спалахує" у зіткненнях цих пластів, що народжується і живе в моменти крайньої напруги кожного пласти, коли їхня взаємодія максимальна, загрожує вибухом. Металева риштування та квітучі яблуні існують одночасно; точніше, обидва ці образи – частина одного образу, котрий ніби коливається між двома своїми граничними іпостасями. І не тільки коливається, а живе – тому що в основі своїй виражає споконвічні протиріччя: природа і творіння людських рук, поезія і розрахунок..." [20, с. 195].

Та, мабуть, наймасштабнішим за глибиною задуму і втілення стало сценічне рішення Д. Лідера до постановки п'єси І. Кочерги "Ярослав Мудрий" у 1971 році, що її режисером був Б. Мешкіс. Як відзначає О. Ковальчук: "Дві стихії співіснують та трагічно протиставлені у сценічному просторі – фрескове середовище, яке обіймає увесь простір, та металева конструкція навпроти нього. Перше відтворює фрески Софії, але на відміну від свого історичного прототипу, з його врівноваженістю, красою та гармонією, тут все не на місці, все трохи зсунуто, зміщене, розкидане. Софіти у виставі будуть вихоплювати благословенний образ Оранти, стурбовані погляди святих, вказуючі персти... але багато що залишиться у дематеріалізованому стані, у стані народження, очікування. Фресковий хаос, невітлена, неусвідомлена гармонія, яка болісно народжувалася тоді, за часів Ярослава і продовжує народжуватися у сьогодні. Паралельно фресковому середовищу постають конструкції (будівельні, реставраційні, або за нагодою, площадки для вбивства). Вони унаочнюють ідею жорсткої металевої раціональності. Два образні мотиви існують в нерозривній єдності" [14, с. 43].

На думку багатьох дослідників спадщини Д. Лідера, таке сценічне рішення вистави "Ярослав Мудрий" започаткувало процес розвитку так званої "дієвої сценографії" та "великий стиль" в оформленні вистав. Художньо-образне рішення, запропоноване Д. Лідером, відкривало глядачеві нові обрії у можливостях сприймати унаочнене, матеріальне оформлення кону крізь призму глибинних сенсів та метафоричність, долучало до розмислів про вічні питання життя і смерті.

Прикро, але треба наголосити на неможливості адекватного режисерського та акторського втілення масштабних за задумом і довершених за майстерніс-

тю елементів сценічного оформлення Данила Лідера протягом його роботи у Театрі ім. Івана Франка у 70-х роках. У 1975 році він залишить місце головного художника театру й працюватиме як сценограф у інших містах України та Росії.

Створений у 1973 році макет для вистави В. Шекспіра "Макбет" не сприйняли у Театрі ім. Івана Франка, але через два роки режисер Хмельницького музично-драматичного театру ім. Петровського Валентина Булатова запропонувала Данилу Лідеру співпрацю. Це був творчий експеримент – єдине сценографічне рішення для двох вистав: "Кар'єра Артура Уї" Б. Брехта та "Макбет" В. Шекспіра. Ось як описує оформлення сцени "Кар'єри Артура Уї", прем'єра якої відбулася у 1975 році, М. Френкель: "Головне рішення – вулиця, перехрестя історії, ...зовні – парадна і урочиста... та за зовнішньою чистотою та глянцем ховаються трагедії та виразки несправедливої дійсності..." [35, с.33].

Металеві частини вулиці із каналізаційними люками ховають бандитів і злодіїв, при нагоді люки використовують як стільці, вони імітують стіл та миску, у сцені на цвинтарі – віко труни. З дірок висуюються голови з плечима, що їх підсвічують знизу блакитним світлом на тлі вертикально стоячих люків, створюється враження надгробків.

Для вистави "Макбет" (1977 рік) художник також використовує систему люків, залишаючи і перехрестя. "На кону, – продовжує Френкель, – якісь купини з ганчір'я, брудного, болотного кольору, ніби зіткані з трясини, мотузок... Купини оживають, перетворюючись на відьом, що злітають угору на власних довгих хвостах-спідницях" [35, с.34] Люк буде мискою, у якій Макбети змивають кров з рук, з нього ж з'явиться голова Банко-привида. Хвості-спідниці відьом то перетворюються на колони зали – коли вони сидять високо на гойдалці, то стають шатрами на полі битви. Фактура спідниці – залутана сітка. У неї потрапляє леді Макбет, цими ж спідницями відьми накривають труп Макбета, перетворюючи його на гнило-зелену брудну купину.

Отже, відзначимо, що Д. Лідером тоді було створено універсальну модель оформлення кону: художньо-образне рішення полягало конструктивно у подібних структурах та елементах і водночас підкреслювало в обох виставах самостійну головну ідею.

Наступні кілька років Данило Лідер буде керівником театральної майстерні Київського художнього інституту (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), де сформувалася "школа Лідера", але вимушена перерва у викладацькій діяльності тривала з 1980-го до 1990 років. Ось про що свідчить О. Ковальчук: "Художник намагався вводити в учбові плани нові підходи підготовки майбутніх сценографів, але нерідко зіткнувся із протидією чиновників навчального закладу. Їх не влаштовували його творча розкріпаність, наявне бажання реформувати зашкарублість соціалістичних програм [...] система його позбулася. Д. Лідер не зупинявся, його творчий "штаб" було перенесено: протягом 1970-80-х років сценограф вів лабораторні заняття при Українському театральному товаристві (далі – УТТ). Дві лабораторії – художників і режисерів, сценограф об'єднав в єдину – Лабораторію художників і режисерів, тому що з самого початку планував (точніше, мріяв) сприяти заснуванню майбутніх творчих об'єднань, котрі, в ідеальному майбутньому, могли привести до створення справжніх творчих союзів" [15, с. 181].

Саме у ті роки прилучалися до творчої майстерні Д. Лідера його учні – майбутні талановиті сценографи, чий доробок буде розглянуто нижче у контексті художньо-образної системи сценічного оформлення. Серед

них – А. Александрович-Дочевський, Л. Безпальча, Н. Гомон, В. Карашевський, С. Каштелянчук, М. Левитська, С. Маслобойщиков, Т. Медвідь, І. Несміянов, І. Нірод, В. Риданих, Н. Рудюк, Л. Чернова та інші. Ольга Островерх вважає, що за структурою школа Лідера водночас нагадувала античну філософську школу, де за бесідами шукалися і знаходилися істини, та середньовічний ремісничий цех, у якому майстер з рук в руки передає підмайстрам робочі навички. Учнів Лідера вкрай важко звести у площині певної усталеної естетичної програми. "Проте коли йдеться про принципи аналізу, про здатність до перетворення та особливу метафоричність мислення, безперечно, йдеться про школу. Школу, в основу якої лягла методологія творчого, образного мислення [...] Лідер завжди твердив і наполягав на тому, що образне мислення треба тренувати – трансформувати реальність у творчій уяві, бачити сутність речей за їхньою зовнішньою оболонкою. Для розвитку цієї навички Лідер розробив та записав справжній образний тренаж. Він адресував його театральним художникам, хоча насправді це тренаж для будь-кого, для кого творче, перетворююче мислення є важливою компонентою діяльності. "Образність у мистецтві зароджується від співставлення двох несхожих понять або явищ, у результаті чого ми отримуємо "третє поняття про світ", що досі не існувало [...]. Згідно з Лідером, "верхній шар" роботи театрального (і будь-якого) художника зводиться до пошуку тих явищ, фактур, форм, наслідком зіткнення яких стане народження образу" [25, с. 64–65].

Завдяки завзяттю, прагненню висловити власне бачення місця сценографії у мистецтві театру випускники театральної майстерні Данила Лідера фактично змінюють та візуалізують у власних проєктах нові принципи формування художньо-образного оформлення кону. На думку О. Ковальчук, "покоління молоді, чий професіоналізм з самого початку був досить високим, органічно сприймало й підтримувало запропонований попередниками високий сценографічний рівень. Проте у створюванні своєрідних мистецьких програм молоді художники здатні були виявити справжній нігілізм, звертаючись, насамперед, до власного досвіду, інтелекту, інтуїції, пропонуючи, нерідко, оригінальні сценографічні ідеї" [23, с. 789].

Учитель згадував про процес навчання таке: "Я намагався не заважати розвитку їхніх індивідуальностей. Адже у мистецтві важлива лише індивідуальність... Критика завжди намагається підстроюватися під загальні тенденції – періоди, товариства, але я не беру цього до уваги – для мене є тільки особистість. Як особистість розвивається і сягає свого апогею, так виникає ще один вид мистецтва. Закінчується він із смертю особистості. Було таке мистецтво, і немає більше" [8, с. 19].

Варто розглянути значний внесок у розвиток української сценографії теоретика і практика Михайла Френкеля. У Київському театрі юного глядача з 1964 року з'являється режисер О. Барсеґян, театр стає місцем творчих пошуків молодих режисерів та сценографів. Михайло Френкель потрапляє на посаду головного художника за рекомендацією Д. Лідера. Варто зазначити, у ТЮГу молоді митці могли відчувати певну свободу – театр для малечі, контроль керівних органів був трохи слабшим, але все ж вистава "Маленький принц" (режисер В. Судьїн, сценографія М. Френкеля) відбулася тільки тричі, її надзвучено з репертуару, як свідчить В. Фіалко: "За надзвичайний песимізм, формалізм і модернізм" (1968 рік).

Прикладом художньо-образного рішення оформлення кону є вистава за повістю В. Тендрякова "Весняна Мадонна", що її режисером був В. Пацунов, а сцено-

графом – М. Френкель. Прагнучи передати почуття та внутрішні монологи головного героя – підлітка Дюшки, його мрії, закоханість, дорослішання й поетичну складову драматургічного матеріалу, було вирішено художником зтягнути скриню кону чорною тканиною, а на цьому тлі розташувати заготовлені для сплаву стоси зрізаних беріз. "Переміщуючись у просторі, вони утворюють стіни школи, квартири, вулиці містечка. Разом з тим, ажурна композиція з дерев'яних зрізів робить штабелі на диво легкими, невагомими і надає їм якихось загадкових обрисів. Розвиваючи заявлену лінію поетично перетвореного образу внутрішнього світу героя, з глибини сцени на крихітному острівці випливала береза в сріблястій павутині і золочена рама, а в ній – хлопчик-сьо... В експозиції вистави відразу було зауважено наявність двох світів – сфери внутрішнього "я" героя і довкілля – та принцип контрасту, як принцип побудови вистави загалом" [34, с. 677].

Таке художньо-образне рішення дозволяло глядачеві зчитувати сценічне багатоголосся дій та потаємних думок персонажів, водночас сприймаючи акценти, що їх пропонували автори вистави.

Отже, наприкінці 70-х – на початку 80-х років плеяда молодих митців змінює естетичну програму в українській сценографії, що привело до тектонічних зрушень у майбутньому українського театру. Як вважає В. Фіалко, у період певної стабілізації та удосконалення знайденого художники стверджували новаторство як естетичну норму, змінювали функціонування та візуалізацію просторово-часових структур, шукали нові образні ресурси фактур предметно-речового світу й повертали значущість сценічного живопису. Приклади художньо-образних рішень оформлення кону, що їх ми розглянули, свідчать про стійку тенденцію до співавторства режисера та художника вистави. Художник апелює "до різних культурних просторів, наповнюючи образність вистави асоціативними зв'язками, використовуючи і стихію народних видовищ, і побутову відповідність психологічного театру. Сценографію вибудовували за законами мистецької логіки, інтуїції, образних прозрінь, і вона розкривала власну сутність лише процесуально, у ході вистави, взаємодіючи з актором-персонажем. Змінювалася не лише роль, а й сутність подання образу у виставі, значно ускладнювалася його внутрішня структура" [15, с. 696].

Молоді митці вважали за необхідне повернути оформленню сценічного простору роль у створенні художнього образу вистави, яку було відібрано протягом існування панівної ідеології та естетики соцреалізму. Поодинокі приклади умовної, дієвої, метафоричної декоративності, що ми розглядали у період 60–80-х років в українському мистецтві театру, знаходять масштабну підтримку серед нових художників сцени. "Художник у сучасному театрі – це творча індивідуальність із власним ставленням до світу і життя. Це – людина, яка любить колір, фактуру, вмєє перетворювати простір. Він володіє власним творчим потенціалом, художнім смаком... Він здатен до перетворювання – цього феномена сценічного мистецтва, коли в глибині власної творчої пам'яті він вишукує ті думки, почуття і образи, які потім починають домінувати в цій роботі і на основі яких він створює новий для нього, цілісний художній світ, який розкриває в образах ідею драматурга... Постійні зустрічі митця в роботі з новими темами, новими ідеями, соціальними верствами суспільства, звичаями, архітектурними стилями вимагають від нього глибокої освіти і внутрішньої культури" [16, с. 696].

Прикладами переосмислення учнями Д. Лідера ґрунтовних засад його творчого кредо: у мистецтві важли-

ва лише індивідуальність, – стають художньо-образні рішення оформлення сценічного простору, що демонструватиме кожний на власний кшталт.

Так, скажімо, надзвичайно оригінальним було художнє рішення Лариси Безпальчої для вистави Київського ТЮГу у 1981 році за Р. Кіплінгом "Кицька, що гуляла сама по собі". Сцена була оформлена за допомогою різнокольорових вовняних клубків: "Пасма різнобарвної вовни, клубки кольорових ниток ставали непрохідними джунглями, водночас створюючи атмосферу затишку і домашнього тепла. Ліс Л. Безпальчої, олюднений і водночас таємничий, заворожував глядачів, вабив їх у свої казкові нетрі. Кольорова гама костюмів персонажів гармонійно поєднувалася зі сценічним простором, вони здавалися продовженням ліан, гілок, коренів. Запропонований сценографічний образ сприяв усвідомленню основної ідеї – протистояння та єднання людини з "природою, дикого світу джунглів і домашнього світу людей" [33, с. 287].

Художньо-образні сценічні рішення Володимира Карашевського варті уваги – іще навчаючись на останньому курсі Художнього інституту у майстерні Д. Лідера, молодий художник сцени у 1978 році отримав пропозицію оформлення вистави, що її режисером був В. Малахов, за п'єсою С. Шальтяніса і Л. Яцинявічуса "Казка про Моніку" на кону театру ім. Лесі Українки. Як пише С. Сулименко, у сценічному рішенні художника домінував принцип використання – обігрування – одного предмета у різних варіаціях залежно від того, що відбувається на кону. Сам сценограф пояснював, що прагнув так званої "бездекораційності", тобто використовував звичайні предмети, те, що існує у кімнаті, на кухні, на вулиці, перетворюючи їх на різні за функцією деталі. Два стани – буденний та святковий – змінювали сценічне існування певного предмета. Конструктивно кін було оформлено за допомогою металевих рейок, що рухалися: "Ці універсальні, прикрашені гірляндами рейки перебувають у русі, відтворюючи той чи інший образ. У сцені вокзалу рейки "проїжджають" одна повз другу, немов поїзди; розгойдуючись, утворюють човен, на якому плывуть закохані..." [31, с. 23].

Також напрочуд мінімалістськи (за кількістю конструктивних деталей), але метафорично за глибинним змістом та асоціаціями формує простір кону В. Карашевський у виставі "Балада про веселих жайворонків" за Т. Ян у Львівському ТЮГу (режисер А. Куниця, 1984). "У виставі, – пише С. Сулименко, – художнього оформлення як такого, здавалося б, немає. До двох паралельних рейок підвішено великий чотирикутний шмат полотна. Є ще широка, на зразок великого корита, посудина з водою. І ще є дія. Полотно, яке певним чином постійно освітлюється, перебуває в русі, грає, живе... Ворухнулися рейки – перед нами багатостраждальне, понівечене, у воронках від вибухів мінне поле, по якому обережно рухаються сапери, адже їхня перша помилка – завжди остання. Полотно потрапило у воду – на ґрунті з'явилися холодні темні калюжі. У нього безліч функцій, бо воно, власне, об'єднує все алегорією..." [31, с. 25].

Художньо-образне рішення п'єси В. Розова "Вічно живі" сценограф Ірина Нірод пропонує глядачеві через конфліктне сполучення буденних речей та фактур. На думку В. Фіалка, вир війни спотворює усе довкола, вивертає звичні предмети, що оточують людину, з контексту природного існування. Саме цей образ – понівеченого людського побуту – уособлював зруйновані людські долі та надавав масштабності і трагізму.

"Еволюція творчих пошуків І. Нірод віддзеркалює одну з провідних тенденцій розвитку сценографії

80-х років – художники почали відходити від концептуальної метафоричності зорових структур. Як і раніше, опікуючись збагаченням асоціативного ряду вистави, вони перейшли "від глобальності сценічних концепцій до почуттєвої, "рукотворної", а не умоглядної відчуженості предметного світу, з розрідженої атмосфери гірських висот думки в інші, але по-своєму такі ж безмежні простори людської теплоти й одухотворених реальній побуту, від макрокосмосу вселенських ідей у мікркосмос людини". Добуваючи образну енергію зі сценічного життя предметно-речового світу спектаклю, І. Нірод водночас постійно та різноманітно використовувала увесь діапазон виражальних можливостей театрального живопису" [33, с. 283].

Художник сцени Ігор Несміянов створив сценографію до вистави "Настасія Філіпівна" (інсценізація В. Розова за твором Ф. Достоєвського) для Театру на Лівому березі у 1982 році. Художньо-образне рішення формувало для глядача простір, що змінює власне призначення: зала суду, помешкання Іволгіних тощо сконцентровано на прямокутному майданчику, де було встановлено поміст, що перетворюється на ешафот, та вигорджено дерев'яними баясинами місця підсудного, свідків, судді. Глядачі розташовувалися таким чином, як у залі суду розташовують свідків, й тільки асоціативний ряд перетворення простору примушував у власній уяві окреслювати місце, де відбувалася та чи інша сцена.

Вісімдесяті роки для української сценографії були часом пізнання і втілення, долученням до зарубіжних та вітчизняних видатних рішень оформлення кону. Як зазначає О. Ковальчук, протягом попереднього десятиліття зв'язки між людиною та світом сягають більш психологічних глибин, стають різноманітними. Тенденція залучати до постанов у театрі нову драматургію стає все виразнішою, але часто – густо головний герой перестає бути центром вистави, тоді образну енергію починає за нього випромінювати простір. Саме простір вбирає в себе глибокі філософські категорії, ставить складні запитання, апелює до різних культурних епох. Художники починають створювати дивовижні сценічні простори, які, на перший погляд, ідентичні тільки тому, що вони складаються не за законами логіки, а за законами драматургічних зв'язків.

Знамениті гасла "перебудови", "прискорення", "гласності" не могли не зачіпати театральне життя на теренах Радянського союзу і, відповідно, в Україні. Певне розквічення, подув свободи сприяє активним пошукам митців у всіх галузях творчості, практика постановок театральних вистав на невеличких сценах або навіть у фойє вивільняє задіяних у такому творі від надмірного пафосу та неприродно голосної інтонації. Такі вистави надавали можливість виявити власний потенціал молодим режисерам та сценографам. Саме з таких практик народжуються численні театри-студії. На думку Н. Єрмакової, "найвища точка розвитку студійного руху та народження нових мистецьких колективів припадає на середину 80-х років, коли у столиці в один сезон працювало більше 60 театрів, а згодом – постали і регулярні фестивалі театрів-студій. Можна сміливо твердити, що інтерес нових поколінь українських глядачів до окремих спектаклів саме тоді змінюється інтересом до театральності життя... Постійним виглядає стійке тяжіння до "карнавалізації" театральної практики, створення специфічних "резервацій", в яких до центру уваги публіки потрапляв сам театральний процес. Таку можливість закладання "території творчої свободи", що опосередковано відбивала громадський підйом на межі 1980-х – 1990-х рр., зреалізовували численні фестивалі, єднаючи митців і публіку, розви-

ваючи принципи театральності" [23, с. 789].

Отже, на зламі 1980–1990-х років у культурі України відбуваються кардинальні зміни – країна отримує Незалежність і творчу свободу. Процес вивільнення мистецтва загалом і театрального зокрема зрушив та невпинно розвивався у бік позбавлення від диктату світоглядних принципів та естетичних систем, що визначали шляхи розвитку мистецтва попередніх років. Як зазначив О. Резнік: "Характерною рисою в сценографічному мистецтві стає принцип умовно-абстрактного та метафоричного рішення завдань візуалізації художнього образу постановки, а також злиття характеристик реального та підсвідомого, раціонального та символічного, міфопоетичного та побутово-повсякденного змісту буття. Сценографія остаточно набуває окрім просторово-типологічних властивостей часову характеристику сценічного простору. Відтак, сценографія стає повноправною діючою одиницею спектаклю й трактується як динамічний організм, що розвивається та контактує з глядачем" [26, с. 97].

Візуалізація художньо-образного рішення вистави із використанням дієвих предметних елементів оформлення кону предствалена творчим доробком Тетяни Медвідь. На думку Н. Руденко-Краєвської, "особливе місце в її творчості посідали предметні, архітектурні та фактурні атрибути, які протягом дії вистави ставали візуальними дійовими особами" [28, с. 112].

Так, скажімо, у сценографічному рішенні п'єси "Гедда Габлер" Г. Ібсена, що її поставив у 1993 р. режисер І. Борис на кону Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка "Березіль", сцена у першій дії заллята світлом, що випромінює умеблювання, строї акторів та конструкція величезного каміну посередині композиції – усі атрибути сліпучо-білого кольору. Від каміну догори тягнулися переплетені білі мотузки, прикрашені білими квітами. З розвитком дії, коли стосунки героїв драми перестають бути безхмарними, "чорні коси химерного плетіння з'являлися угорі і, як струмочки всепрймаючого бруду, поволі, протягом усієї другої дії, заповнювали простір. У фіналі чорне плетиво мотузок з чорними квітами повністю накривало камінь, білі меблі та, ніби кубло змій, розповзалося по білому половіку. Актори протягом дії змінювали костюми, спочатку на сірі, а у фіналі на чорні. Глядач розумів – зрада, хіть і брехня зруйнували подвір'я щастя" [28, с. 113].

Не менш виразним було сценічне художньо-образне рішення вистави "В лабіринті" за п'єсою В. Винниченка "Пригвождені", яку поставлено у 1996 році в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка "Березіль" режисером М. Яремківим. На думку Н. Руденко-Краєвської, пластична тема архітектурних елементів – колон – слугує сценографу за потреби зміни атмосфери вистави та посилення емоційного впливу на глядача. Так, у вищезгаданій постановці "у просторі сцени, на колі, яке оберталось, сім різновисоких колон, висотою від 3 до 5 м. Вони спиралися на білу ажурну базу і були увінчані такими ж прозорими металевими капітелями, виконаними в стилі модерн. Колони височіли над деталями інтер'єру: меблями, прозорими сходами, світильниками, музичними інструментами, заповнюючи весь простір і надаючи місце для дії кожної сцени узагальненого спрямування. Кожна колона між базою та капітеллю мала металевий каркас, у який вмонтовано тригранні призми. Конструкція нагадувала середньовічні теларії або античні періакти... кожен грань оформлено різними фактурами: чорним оксамитом, білим тюлем та дзеркальною плівкою. Коли призми розверталися тим чи іншим боком, колони або розчинялися і ніби зависали в повітрі,

зливаючись з чорним оксамитовим задником, або білими стрімкими вертикалями підкреслювали піднесеність сцени, або зчиняли емоційний хаос світловими відблисками від дзеркальної поверхні призми" [28, с. 114].

Творчість Андрія Александровича-Дочевського у 90-х роках дає приклади художньо-образних рішень вистав, як-от "Король Лір" В. Шекспіра, що її режисером був С. Данченко у 1997 році. Як згадує сценограф, "простір коробки був абсолютно відкритим з оголеною театральною машинерією. Добудовані технократичні деталі: галерея праворуч і ліворуч, тильна іржава сторона утворювали умовний пакагуз. Інтермедійною завісою служила мапа Євразії XIII століття в тому незвіданому вигляді, в якому її уявляли собі сучасники. Таким чином знищувалося відчуття часу – минуле та сучасне одночасно. Король Лір (Богдан Ступка) на початку вистави мечем розсікав мапу на шматки, кидаючи їх своїм дочкам, в які вони куталися як в одяг. За розірваною мапою з'являвся проржавілий пакагуз – королівство. У момент бурі іржава стіна розліталася в різні боки, оголюючи піщану пустелю. Безліч етюдів з піском: посилення голови короля, фонтани з піску, тощо, говорили про марність буття" [24]. Сама атмосфера вистави – трагігротеск, як сформулював письменник В. Мельниченко, – потребувала сучасного, як на ті роки, й водночас позачасового сценічного рішення.

Іще приклад активізації ролі візуально-дійового компонента сценічного оформлення знаходимо у сценографії А. Александровича-Дочевського до вистави "Каїна" Дж. Байрона, яку поставив у Львівському театрі "Воскресіння" режисер Я. Федоришин у 1993 році. "Велика металева ферма утворювала в плані величезний лабіринт. До ферми було причеплено мішковину і прядив'яні канати, пофарбовані в колір червоної глини. Ферма на підвісах то злітала вгору, перетворюючись в скелі, то зникала за порталом, показуючи глядачеві тільки кінці обірваної тканини, що нагадували сталактити печери царства тіней, то опускалася вниз, що створювало піднесення з жертвниками, або лягала на планшет сцени, стаючи лабіринтом, по якому Люцифер водив Каїна. Після вбивства Авеля Люцифер кидав в руки Каїна велику матерчатую ляльку. Замість обличчя в ляльки була золота посмертна маска. Лялька ніби приростала до Каїна, стаючи вічною ношею. Контрастом до умовної фактури мішковини-глини було справжнє морське каміння" [24].

На думку В. Фіалка, у сценічному прочитанні режисера Станіслава Мойсеева і художника Сергія Маслобойщикова "Дон Жуана" Ж. Б. Мольєра (Київський молодий театр, 1997) саме витікання "пилу часів" – білого порошку зі старовинного гобелену-муру – створює змістовний і образний коментар подіям, що розгортатимуться на сцені. Як тільки герої вистави торкатимуться меморіального надгробку з ледь помітним написом "Дон Жуан", їхні одяг, волосся, обличчя, руки вкриватимуться білим шаром пилу. Виникатимуть різноманітні асоціації, однак жодна з них не буде пов'язана з життєстверджуючими сенсами людського буття. Від кожного дотику до гобелену-стіни повітря вистави ніби наповнюватиметься флюїдами змертвілих почуттів, слів, що втратили свій сенс, вихолощеної сутності людських відносин.

Прикладом художньо-образного сценічного рішення сценографа Олени Богатирьової є вистава "І сказав Б..." за О. Шипенком у постановці В. Більченка у 1991 р. Приміщення Молодого театру – кін і навіть глядацьку залу – було трансформовано: широкий поміст навпіл перерізав глядацьку залу і сам утворювався з двох – відкритого і напівзакритого – майданчиків. На

кону було збудовано станок-сцену, таким чином створено можливість використання симультанних мізансцен. "Гра просторових змістів додатково ускладнювалася тим, що кожний окремих епізод, варіант сюжетного модуля, міг мати цілком різні стильові ознаки, вирішуватися у різних стильових моделях." [10, с.6] Вражав фінал вистави – остання сцена була вирішена як карнавальна, галаслива, жвава хода усіх персонажів, здавалося, виставу закінчено. Але через паузу завеса знову здіймалася і глядач бачив заллятий зелено-чорним освітленням кін, яким "просто на глядача, повільною церемоніальною ходою, у повній тиші рухалися дві химерні постаті, огорнуті жахливими і, водночас, прекрасними блискучо-прозорими тканинами. Два грандіозні поліетилєнові кокони, що у них сконцентровано уся незбагненність життя, таємниця нашого приходу у цей світ, і залишення його були пластичним знаком несподіваного постскриптуму, що сприймався як головний модуль-коментар" [10, с. 7].

Отже, вищенаведені приклади художньо-образних сценічних рішень належать творчому доробку українських сценографів, які або вчилися у Данила Лідера, або були причетними до занять у його лабораторній майстерні.

Характеризуючи українську сценографію 90-х років, можемо відзначити повноправну функцію оформлення сценічного простору як важливої складової у формуванні художньо-образного рішення вистави. Динамічність та акцентуація візуально-просторового оформлення, прагнення митця-сценографа продемонструвати розвиток художнього образу протягом вистави торує шлях подальшим експериментам, що їх будуть пропонувати українські сценографи у XXI столітті.

"Відбувається утвердження постмодерністської сценографічної інтерпретації, характерною особливістю якої є деконструкція – твір сценографічного мистецтва мислиться художником не автохтонною цілісністю, а рухливою мозаїкою, яка наповнена принципово вторинними дискретними елементами, які постійно змінюються відносно один одного. В якості універсального художнього методу виступає принцип колажної організації сценічного простору, в якому відбувається гра культурно-семіотичних знаків, що, в свою чергу, утворюють поліфонічне семантичне середовище. Це задає всій структурі твору сценографічного мистецтва програмно-еклектичну конструкцію, яка складається з семантичних, жанрово-стилістичних різновидових фрагментів" [26, с. 97].

Наприкінці XX століття у мистецтві сценографії остаточно утверджується паритетна роль художника поряд із режисером у формуванні художньо-образного рішення вистави. Митці звертаються до різноманітних художніх прийомів у прагненні втілення символічного підтексту та філософського змісту драматургічного матеріалу за допомогою збагачення палітри виражальних і технічних засобів. Образна система сценографії об'єднує розмаїті елементи, візуальні і пластичні характеристики матеріалів для метафоризації дії. Масштабне, монументальне пластичне втілення основної ідеї художника-сценографа співіснує із деталізованим оформленням кону або навіть із порожнім простором сцени. Сценографія – єдиний пластичний образ, який може не змінюватися протягом усієї вистави, але нести в собі всі дієві течії п'єси, а може активно та функціонально реформуватися. Така декорація вимагала і від глядача нового досвіду для розуміння ускладнених метафор, тому наприкінці XX століття спостерігаємо взаємозбагачення та духовне зростання митців-сценографів, що формують художньо-образне рішення

вистави, та глядачів, здатних сприймати й перейматися метафорично-символічною сферою пластично-просторових координат вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анатолій Петрицький. Спогади про художника / А. Петрицький. – К.: Мистецтво, 1981. – 112 с.
2. Бачелис Т. Еволюція сценичного пространства / Т. Бачелис // Западное искусство. XX век. – М.: Наука, 1978. – С. 148 – 212.
3. Болобан Л. Подвійна перемога / Л. Болобан // Радянський театр. – 1931. – № 3–5. – С. 48 – 55.
4. Боровська Л. Мирон Киприян / Л. Боровська // Український театр. – 1994. – № 2. – С. 28 – 32.
5. Буревій К. Шекспір чи Куліш? / К. Буревій // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи.: Балтимор–Торонто, Смолоскип, 1989. – 1026 с.
6. Горбачев Д. Анатолій Галактионович Петрицький / Д. Горбачев. – М.: Советский художник, 1971. – 162с.
7. Данило Лідер: Людина та її простір / Д. Лідер // Український театр, 1995, № 1. – С. 26 – 29.
8. Данило Лідер: Людина та її простір / Д. Лідер // Український театр. – 1995. – № 4. – С. 19 – 21.
9. Драк А. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов / А. Драк. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 45 [16] с.
10. Єрмакова Н. Знак можливості / Н. Єрмакова // Український театр. – 1999. – № 1–2. – С. 5 – 9.
11. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років XX століття / В. Заболотна // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 533–586.
12. Игнатович Г. Про future / Г. Игнатович // Лесь Курбас. Статті і воспоминання о Лесе Курбасе. – М.: Искусство, 1987. – 463 с.
13. Канишина Н. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини XX століття. Автореф. дис. канд. наук. / Н. Канишина – К., 1999. – 21 с.
14. Ковальчук О. Давид Боровський, Данило Лідер: Пошуки пластики сценічного простору у сценографії / О. Ковальчук // Художня культура. Актуальні проблеми. – 2009, №6, С.29 – 45.
15. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії / О. Ковальчук. – Київ.: Видавництво "ФЕНІКС", 2019. – 272 с.
16. Ковальчук О. Художники українського театру 1950-х – 1980-х років: образні пошуки у часовому контексті / О. Ковальчук // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 695–786.
17. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 468с.
18. Кучеренко З. Вадим Меллер / З. Кучеренко. – К.: Мистецтво, 1975. – 82 с.
19. Лаврінченко Ю. Розстріляне Відродження / Ю. Лаврінченко. – К.: Просвіта, 2001. – 794 с..
20. Лідер Д. Размышления художника // Д. Лідер // Советские художники театра и кино' 79. – М.: Советский художник, 1981. – С. 203–206. Цит. за: Фіалко В. "Пластична драматургія" Данила Лідера // Науковий вісник КНУТК. 2017, вип. 21. – С.63 – 68.
21. Михайлова А. Образ спектакля / А. Михайлова. – М.: Искусство, 1978. –247с.
22. Михайлова А., Кречетова Р. Давид Боровский / А. Михайлова, Р. Кречетова. – М.: Артист. Режиссер. Театр. 2002. – 270с.
23. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. К.: Інтертехнологія, 2006. – 1053с.
24. Овчаренко Е. Приховані міфи [Електронний ресурс] / Е. Овчаренко. – Режим доступу: <https://i.ua.tv/culture/14891-prukhovani-vyotyku-mifu>
25. Островерх О. Щеплення Лідером, або Досвід конфліктного монтажу / О. Островерх // Антиквар. – 2017. – № 5–6 (102). – С. 60–65.
26. Резнік О. Л. Досвід театралізації дійства: зміна функціонального поля сценографії України в кінці XX століття / О. Л. Резнік // Вісник ХДАДМ. – 2014. – № 2. – С.94 – 97.
27. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / О. Роготченко. К.: Фенікс, 2007. – 608 с.
28. Руденко-Краєвська Н. Сценографічні персонажі Тетяни Медвідь / Н. Руденко-Краєвська // Культура України. – 2021. – Вип. 71. – С.111 – 118.
29. Саква О. Соляріс Данила Лідера / О. Саква // Антиквар. – 2017. – № 5–6 (102). – С. 8–18.
30. Смолич Ю. Українські драматичні театри у сезоні 1927-28 року / Ю. Смолич // Життя і революція, 1928. – № IX. – С.146 – 158.
31. Сулименко С. Формування особистості / С. Сулименко // Український театр. – 1985. – № 3. – С. 23 – 26.
32. Сушицький Б. Нові завдання художника на театрі / Б. Сушицький // Радянський театр. – 1931. – № 19–20. – С. 10–11.
33. Фіалко В. "Нова хвиля" сценографів українського театру 80-х років XX століття / В. Фіалко // Мистецтвознавчі записки. – 2014, №26.- С. 277 – 287.
34. Фіалко В. Український театр 1970-х – 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки // В. Фіалко // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 607–694.

35. Френкель М. Современная сценография / М. Френкель. – К.: Мистецтво, – 1980, – 30 с.
36. Хмурий В. Анатоль Петрицький / В. Хмурий // Життя і революція. – 1928. – № 3. – С. 141 – 160.
37. Чечик В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: Авангардні пошуки 1910 – 1920 років. Автореф. дис. канд. Наук / В. Чечик. – Х., 2006. – С. 20.
38. Шпакович О. Сценографічна діяльність М. Кіпріяна в 60-х роках ХХ ст. / О. Шпакович // Народознавчі зошити. – 2020. – № 1 (151). – С. 233 – 244.
39. Манилов В. Гонки за Лідером / В. Манилов // Кіно – Театр, 1995, №2. – С. 44 – 48.

REFERENCES

1. Anatoliy Petrytsky, (1981). *Spogadi pro hudojnika. [Memories of the artist]*. Kyiv, Mystectvo.
2. Bachelis, T. (1978). Evolyutsiya stenicheskogo prostranstva ot Antuana do Krega [Evolution of the stage space from Antoine to Craig]. In *Zapadnoe iskusstvo XX veka [Western art of XX century]*, pp. 148-212. Moscow, Nauka Publ.
3. Boloban, L. (1931). Podvijna peremoga [Double victory]. *Radjansky teatr.*, №3-5, pp.48 – 55.
4. Borovska, L. (1994). Myron Kiprijan [Myron Kyprian]. *Ukrainsky teatr.*, №2, pp.28 – 32
5. Burevij, K. (1989). Shekspir chi Kulish? [Shakespeare or Kulish?]. In *Les' Kurbas u teatral'nij dijalnosti, v ocinkah suchasnykh: Dokumenti [Les Kurbas. Collection of works on the theatre, essays by his contemporaries. Documents]*. Baltimor – Toronto, Smolokip.
6. Gorbachov, D. (1971). *Anatolij Galaktionovych Petritskij [Anatoly Galaktionovych Petritsky]*. M. Sovetskij Hudognik.
7. Danylo, Lider (1995). Ljudina ta її prostir [Man and his Space]. *Ukrainsky teatr*, № 1, pp.26 – 29.
8. Danylo, Lider (1995). Ljudina ta її prostir [Man and his Space]. *Ukrainsky teatr*, № 4, pp.19 – 21.
9. Drak, A. (1962). *Oleksandr Vensaminovych Hvostenko – Hvostov [Alexander Veniaminovich Khvostenko-Khvostov]*. Kyiv, Derjagavne vidovnitctvo obrazotvorchoho mystectva I muzichnoji literature URSR.
10. Jermakova, N. (1999). Znak moglivosti [A sign of opportunity] *Ukrainsky teatr*, № 1–2, pp. 5 – 9.
11. Zabolotna, V. (2006). Teatralna Ukraina v poludenj viku:ukrainskij dramatičnij teatr 40 – 60h rokiv XX stolittja [Theatrical Ukraine at Noon: Ukrainian Drama Theater of the 1940s and 1960s]. In *Narisi z istorii teatral'nogo mystectva Ukraini [Outlines of theatrical history in Ukraine XX century]*, pp.533 – 586. Kyiv, Intertehnologija.
12. Ignatovych, G. (1987). Pro future. In *Lesj Kurbas. Statji i vospominanja o Lese Kurbase*. Moscow, Iskusstvo.
13. Kanishina, N. (1999). *Hudojgno – estetichni zasady ukrainskogo avangardnogo myatectva pershoi tretini XX stolittja [Artistic and aesthetic principles of Ukrainian avant-garde art of the first third of the twentieth century]*. Avtoreferat dis.kand.nauk. Kyiv.
14. Kovaljchuk, O. (2009). David Borovsky, Danylo Lider: Poshuki plastiki scenichnogo prostoru u scenografii [David Borovsky, Danilo Leader: Search for the plasticity of stage space in scenography]. *Hudognja kultura. Aktualni problemy*, №6, pp.29 – 45.
15. Kovaljchuk, O. (2019). *Scenografichna praktika u prostori XX stolittja:kyivskiji realii [The practice of scenography in the 20th century space:Kyiv realities]*. Kyiv, Fenix.
16. Kovaljchuk, O. (2006). Hudogniki ukrainskogo teatru 1950h – 1980h rokiv:obrazni poshuki u chasovomu konteksti [Artists of the Ukrainian theater of the 1950s – 1980s: figurative searches in a temporal context]. In *Narisi z istorii teatral'nogo mystectva Ukraini.[Outlines of theatrical history in Ukraine XX century]*, pp. 695–786. Kyiv, Intertehnologija.

17. Kornienko, N. (1998). *Lesj Kurbas: repeticija majbutnjogo [Les' Kurbas:The Rehearsal of the Future]*. Kyiv, Fact.
18. Kucherenko, Z. (1975). *Vadim Meller [Vadim Meller]*. Kyiv, Mystectvo.
19. Lavrinenko, U. (2001). *Rozstriljane Vidrognennja [Shot Revival]*. Kyiv, Prosvita.
20. Lider, D. (1981) Razmishlenija hudognika [Reflections of an artist]. In *Fialko V. Plastichna dramaturgija Danila Lidera. Naukovij visnik KNUTh*, 2017, № 21, pp.63 – 68.
21. Mihajlova, A. (1978). *Obraz spektaklja [Image of the Play]*. Moscow, Iskusstvo.
22. M.ihajlova, A. Krechetova, R. (2002). *David Borovsky*. Moscow.
23. *Narisi z istorii teatral'nogo mystectva Ukraini. [Outlines of theatrical history in Ukraine XX century]* (2006). Kyiv, Intertehnologija.
24. Ovcharenko, E. Prihovani miphy [Hidden myths]. Retrieved from <https://i-ua.tv/culture/14891-prykhovani-vytoky-mif>
25. Ostroverh, O. (2017). Shechepennja Liderom abo dosvid konflikt'nogo montaju [Vaccination by a Leader, or Experience of Conflict Installation]. *Antiquary*, № 5–6 (102), pp. 60–65.
26. Reznik, O. (2014). Dosvid teatralizacii dijstva: zmina funkcional'nogo polja scenografii Ukrainy v kinci XX stolittja [The experience of theatrical action: changing the functional field of scenography of Ukraine in the late twentieth century]. *Visnik HDAD*, № 2, pp.94 – 97.
27. Rogotchenko, O. (2007). *Socialistichnij realizm i totalitarizm [Socialist Realism and Totalitarianism]*. Kyiv, Fenix.
28. Rudenko – Krajevsjka, N. (2021). Scenografichni personagi Tetiani Medvidj [Scenographic characters by Tatiana Medvidj]. *Cultura Ukraini*, № 71, pp.111 – 118.
29. Sakva, O. (2017). Soljaris Danila Lidera [Daniel Leader's Solaris]. *Antiquary*, № 5–6 (102), pp. 8–18.
30. Smolich, U. (1928). Ukrainskij dramatičnij teatri u sezoni 1927 – 28 roku [Ukrainian Drama Theaters in the 1927-28 Season]. *Jittja I revolucija*, № IX, pp.146 – 158.
31. Sulimenko, S. (1985). Formuvannja osobistosti [Personality formation]. *Ukrainsky teatr*, № 3, pp.23 – 26.
32. Sushitsky, B. (1931). Novs zavdannja hudognika na teatri [New tasks of the artist in the theater]. *Radjanskyj Teatr*, № 19–20, pp. 10–11.
33. Fialko, V. (2014). "Nova hvilja" scenografiv ukrainskogo teatru 80h rokiv XX stolittja ["New Wave" by stage designers of the Ukrainian theater of the 80s of the twentieth century]. *Mystectvoznavchi zapisky*, № 26, pp. 277 – 287.
34. Fialko, V. (2006). Ukrainskij teatr 1970-h – -1980-h rokiv: registersjko – scenografichni poshuki [Ukrainian theater of the 1970s – 1980s: directorial and scenographic research]. In *Narisi z istorii teatral'nogo mystectva Ukraini. [Outlines of theatrical history in Ukraine XX century]*, pp. 607 – 694. Kyiv, Intertehnologija.
35. Frenkelj, M. (1980). *Sovremennaja scenographija [Modern scenography]*. Kyiv, Mystectvo.
36. Hmurij, V. (1928). Anatolj Petrytckij [Anatoly Petritsky]. *Gittja I revolucija*, № 3, pp.141 – 160.
37. Chechik, V. (2006). *Teatralno – dekoracijne mystectvo Harkova: Avangardni poshuki 1910 – 1920 rokiv [Theatrical and decorative art of Kharkiv: Avant-garde searches of 1910-1920]*. Avtoref. Dis. Kand. Nauk. Kharkiv.
38. Shpakovoch, O. (2020). Scenografichna dijalnistj M. Kiprijana v 60-h rokah XX st. [Scenographic activity of M. Kyprian in the 60s of the XX century]. *Narodoznavchi zoshiti*, № 1 (151), pp. 233 – 244.
39. Manilov, V. (1995). Gonki za Liderom [Race for the Leader]. *Kino – Teatr*, №2, pp. 44 – 48.

Надійшла до редколегії 08.11.21

T. K. Ognieva, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Strit, Kyev, 01033, Ukraine

ARTISTIC AND FIGURATIVE STATEMENTS IN UKRAINIAN SCENOGRAPHY OF THE XX CENTURY

The article "Artistic and figurative statements in the Ukrainian scenography of the XX century" analyzes the conditions and factors of development of the art of theater and scenography as a component during the XX century in Ukraine. The scenographic space provides an opportunity to synthesize elements of plastic arts to create an artistic and figurative solution and to form the emotional climate of a theatrical performance. During the development of the art of theater, an evolution of the scenography took place.

The level of scenography in Ukraine in the 1920s and 1930s not only corresponded to the standards of the world art, but also exceeded its value orientations, provided the key to understanding artistic searches and discoveries on a global scale. Ukrainian scenographers offered independent artistic and figurative solutions of performances. In the scenography of the 1920s, O. Khvostenko-Khvostov used various means of design of space – construction, painting, fabrics, mobile machine, banner, film projection, light, photomontage, etc. A. Petritskiy even managed to give constructivism diversity and emotionality, perfectly synthesize the spatio-temporal characteristics of theatrical art, forming an artistic and figurative solution of the play. W. Meller's work in the 20s-30s of the XXth century is also an example of artistic figurative stage design of the play and the most fruitful interpretation of European innovative trends on the basis of Ukrainian theatrical art. The "social realism" style approved by the influenced the development of Ukrainian culture; in theatrical art and, in particular, scenography, we observe a gradual departure from the artistic and figurative organization of the stage towards realistic reproduction of the place of action.

Thus, the legacy of V. Meller, A. Petritskiy and O. Khvostenko-Khvostov before and after World War II is not distinguished by innovative, extraordinary stage solutions, which is explained by objective reasons. D. Borovsky was one of the first scenographers of the post-war period who demonstrated artistic and figurative interpretation of dramatic material in Ukraine. Myron Kyprian has a special place among the artists of the stage, whose creative work of the 60s – 70s of the XX century abounds in artistic and figurative solutions of performances. We emphasize that the Ukrainian scenography in the 50's – 60's generally corresponded to the basic principles of the style of socialist realism. Most artists of the stage used standard techniques, but there were also artistic and figurative scenographic solutions that stood out from the general usual practice.

The process of liberation of art in general and theatrical in particular has shifted and is constantly evolving towards getting rid of the dictates of worldview principles and aesthetic systems that determined the ways of development of art in previous years. The solution of the problems of visualization of the artistic and figurative organization of the stage space is the principle of universalism of the stage environment, plastic embodiment of ideas. At the end of the XXth century artists turned to a variety of artistic techniques in an effort to embody the symbolic subtext and philosophical content of the dramatic material by enriching the palette of expressive and technical means. The scenography system combines various elements, visual and plastic characteristics of materials to metaphorize the action. The large-scale, monumental plastic embodiment of the main idea of the artist – scenographer coexists with the empty space of the stage. At the end of the twentieth century we observe the mutual enrichment and spiritual growth of artists – scenographers who form the artistic and figurative solution of the play and the audience, able to perceive and care about the metaphorical symbolic sphere of plastic – spatial coordinates of the play.

Key words: scenography, performance, artistic image, Ukrainian theater.

Т. К. Огневая, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ УКРАИНСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ XX СТОЛЕТИЯ

Осуществлен анализ условий и факторов развития театрального искусства и сценографии как его неотъемлемой части на протяжении XX столетия в Украине. Уровень сценичного оформления в Украине 20–30-х годов соответствовал эталонам мирового искусства, был ключом для творческих поисков и оригинальных художественно-образных решений. Среди сценографов-новаторов того времени стоит отметить наследие А. Петрицкого, В. Меллера и А. Хвостенко-Хвостова. Впоследствии утвержденный по указанию коммунистической партии стиль "соцреализм" воздействовал на развитие украинской культуры. В театральном искусстве, и, в частности, сценографии, наблюдается постепенный отход от художественно-образной трактовки оформления сцены в сторону реалистического визуального ряда, изображавшего место действия пьесы. Несмотря на давление идеологии, некоторые спектакли в Украине можно привести как пример попыток воплотить художественно-образное сценографическое решение. Видное место среди не менее даровитых художников сцены послевоенной Украины занимает Даниил Лидер. Кроме творческих достижений, ценен его вклад в развитие украинского искусства в целом – создание собственной школы сценографии и теоретически-практической лаборатории для художников сцены. Художественно-образные решения Д. Лидера отличаются масштабом сопоставлений и глобальностью проблематики. Благодаря стремлению продемонстрировать собственное видение места сценографии в искусстве театра выпускники мастерской Д. Лидера фактически меняют и визуализируют в личных проектах новые принципы формирования художественно-образного сценического оформления. На рубеже 1980–1990-х годов в культуре Украины происходят кардинальные изменения – страна получает Независимость и свободу творчества. Решением задач визуализации художественно-образной организации сценического пространства становится принцип универсализма, что предполагает использование разнообразных элементов, пластических характеристик материалов, новых технических возможностей для метафорично-символической реализации идеи спектакля. Масштабное, монументальное пластическое воплощение основной идеи художника-сценографа сосуществует с детализированным оформлением или даже с пустым пространством сцены. Этот период характерен взаимобогащением и духовным ростом сценографов, формирующих художественно-образное решение спектакля, и зрителей, способных воспринимать метафорично-символическую сферу пластически-пространственных координат спектакля.

Ключевые слова: сценография, спектакль, художественный образ, украинский театр.

УДК: 316.772.2:391.9:81'33

О. А. Пушонкова, канд. филос. наук, доц.
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
буль. Тараса Шевченка, 81, м. Черкаси, 18031, Україна
krapki@ukr.net

АНТРОПОЛОГІЯ ЖЕРТВИ В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ ПОСТСУЧАСНОСТІ

Досліджено антропологічний вимір дослідження феномену жертви крізь призму концепції Рене Жирара та сучасних розвідок нігілістичних тенденцій культурних сценаріїв з домінуючими полярними психотипами. Досліджено значення теорії Рене Жирара у вивченні архетипної основи жертвової поведінки, її історичних джерел та міфологічного підґрунтя. Виявлено культуротворчу специфіку сучасних форм протидії віктимності та ціннісні суперечності фігури жертви в умовах нових загроз людству, зміни комунікативного простору культури у напрямі все більшої залежності від медійних платформ. Встановлено зв'язок деяких аспектів жертвової поведінки від зразків ідентичності, що пропонує формат егоністично-розважальної культури, яка обумовлює нарцисично спрямований вибір або ескапістську поведінку. З'ясовано характер взаємовпливу між образами жертви доби полімедійної комунікації та культурних практик, які набувають характеру ритуального відреагування архаїчного внутрішнього конфлікту в контексті культурно-травматичного дискурсу.

Ключові слова: антропологія жертви, культурні архетипи, жертвопринесення, віктимність, психологія агресії, нарцисизм, ескапізм, культурно-травматичний дискурс.

Постановка проблеми. XXI століття здійснює нові виклики проекту "людина" і, зважаючи на те, що зміни відбуваються надто швидко, ситуативні міфи залишаються ситуативними, а увага зміщується до більш усталених архетипних форм та універсалій, на основі яких підспудно вибудовується культура. Жертвопринесення – найдавніша архаїчна форма, один з елементів ритуальних практик, наче забутий, але оживий у нових культурних контекстах та реаліях. Дослідники приділяють цьому достатньо уваги на міждисциплінарній платформі, проте актуальності набуває дослідження антропології жертви у культурних практиках, які протягом XX – на початку XXI ст. демонструють яскраві закономірності рольових інверсій, що сходять до архаїчних форм. Тим більш важливим є звернення до нового синонімічного ряду понять, які оформлюють постсучасний дискурс жертви. Нові форми каналізації агресії складають дещо

змінене уявлення про статус жертви у сучасній культурі та форми її адаптації. Це потребує звернення до сучасних психологічних досліджень, що базуються на сценарному підході, та культурфілософських розвідок новітніх форм сучасного нігілізму.

Аналіз досліджень і публікацій. Антропології жертви приділив багато уваги у своїх працях Р. Жирар ("Насильство і священне" (1972), "Цап відбувайло" (1982)). Міметичну теорію Р. Жирара розвивають його учні Д. Алісон, Б. Шантр, Ж.-М. Угурлян, В. Палафер. Д. Фрезер – основний попередник Р. Жирара – приділив багато уваги вивченню ритуальних практик жертвопринесення. Також різні аспекти антропології жертви розкрито у Гійома де Машо, де Местра, Ф. Ніцше, З. Фрейда, В. Савчука, О. Зігмонта. Г. Михайлов розглядає жертвопринесення як перформативний феномен сучасної поп-культури; О. Зігмонт досліджує проєкції

міметизму жертвопринесення у сучасній культурі; І. Сидоренко вивчає феномен "жертвенної кризи" сучасності; В. Бочарова, спираючись на теорію Р. Жирара, приділяє увагу насильству як соціальному феномену. Дослідники архаїчного "магічного мислення" – Е. Еванс-Прітчард, К. Леві-Стросс, К. Леві-Брюль, А. Юбер, М. Мосс, А. ван Геннеп – розкривають проблематику чистого-нечистого, сакрального-світського у ритуальних практиках, що побудовані на жертвопринесенні. З. Фрейд, Е. Фромм, Е. Берн, С. Карпман, П. Горностай розглядають сценарні аспекти поведінки жертви. Проблематику її культурних репрезентацій розгорнуто у теоріях М. Фуко, З. Баумана, В. Крауса та ін.

Мета статті. Дослідити особливості антропології жертви у полі культури кінця ХХ – поч. ХХІ ст. та культурні практики, у яких ми знаходимо міф про жертвопринесення.

Виклад основного матеріалу дослідження. З точки зору культурної антропології ідея жертви виходить з практики жертвопринесення, а відтак – тісно пов'язана з проблемою насильства. Рене Жирар досліджує суспільну природу жертвопринесення, розкриває становлення його ритуальних форм, образ "цапа відбувайла" у різних історичних умовах, використовуючи передусім контексти структурної антропології К. Леві-Стросса. Дослідження привертає увагу своєю багатоаспектністю.

Рене Жирар звернув увагу на процес сакралізації жертви, але водночас на амбівалентне до неї ставлення. Жертва є об'єктом ненависті, але може стати об'єктом поклоніння й обожнювання (проте лише після її принесення). Відомий постулат теорії Рене Жирара відображає цей парадокс: "вбивати жертву це злочин, оскільки вона є священною [...] але жертва не буде священною, якщо її не вбити" [4, с. 7]. Цей парадокс виникає у роздумах вченого над функціями жертвопринесення у теорії Юбера і Мосса [10].

Продуктивним є вивчення жертвопринесення з точки зору ритуальних практик. Як зазначає Р. Жирар, "ритуали – це теми або мотиви всередині величезного культурного тексту" [4], і, звісно, невід'ємним є зв'язок міфу і ритуалу, що виступають основою його сценарію. Але зв'язок жертвопринесення з насильством обумовлює культурний припис, що "потрібно знайти радикально інше насильство, насильство воістину вирішальне і остаточне, яке б раз і назавжди з насильством покінчило" [3, с. 40]. І цей пошук має також втілюватися у певній ритуальній формі.

Рене Жирар у книзі "Насильство і священне" посилається на Конрада Лоренца, австрійського вченого-етолога. Теорія Лоренца базується на ідеї внутрішньовидового насильства, яке є проявом істинної агресії. Насильство всередині виду виходить за межі природної обумовленості самозбереження. Посилаючись на Лоренца, Р. Жирар згадує про різновид риб, які, не маючи довгий час супротивника, "звертають свої агресивні тенденції проти власної родини і в результаті її знищують" [4, с. 2]. У цій теорії ритуал є формою каналізації агресії, яка протистоїть деструкції. Тому людство створило жертвопринесення як форму відреагування спонтанного насилля. Це дозволяє приборкати вибух агресії, коли треба уникнути війни, і ця спроба врегулювання, за Р. Жираром, обслуговується міфом. Біблія, на відміну від міфу, дає слово жертві, сироті, вдовиці, навіть царю. В ідеалі деструктивне насилля може зупинити цап відбувайло. Ідеал жертви в християнстві – добровільна жертва.

Жертва завжди винна, проте вона водночас відновлює мир і злагоду в суспільстві. Розвиток правової ку-

льтури привів до того, що держава бере на себе функцію вирішувати долю жертви. Проте у ХХ ст. ми бачимо вибух насильства, адже не працюють ніякі фільтри обмеження агресії. В сучасному суспільстві залишаються архаїчно-язичницький і християнський способи здолання ескалації насилля. Ідея колективної відповідальності стає все більш умовною. Як зазначали Е. Еванс-Прітчард, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, магічне мислення завжди шукає жертву, тобто цапа відбувайла. У колективному несвідомому людства зберігається в архетипній основі тенденція до гоніння.

У книзі "Цап відбувайло" Р. Жирар досліджує жорстокі культурні практики під час епідемій, коли відбувся пошук того, хто порушив базові правила спільноти та має бути покараний як причина епідемії. Це питання, хто саме стає жертвою. Раніше віктимність залежала лише від однієї ознаки – жертва мала бути чужинцем. Тут має прояв тема колективно вигнаного або вбитого чужинця. Друга ознака – жертва є фізично поневіченою, і це завжди було основою для гоніння. Розглядаючи феномен колективних гонінь, Р. Жирар згадує побиття євреїв під час Чорної чуми, полювання на відьом тощо. Він пише: "під колективними гоніннями я розумію акти насильства, здійснені безпосередньо смертоносними натовпами" [3, с. 5]. На думку вченого, такого роду дискримінація розгортається в кризові періоди, які послаблюють регулятивну функцію суспільних інститутів. Мета жертвового заміщення – "обманути" насилля. Жертва є заміщенням усіх членів суспільства, і вона одразу їм усім приноситься, "невгамовне насилля шукає і в результаті завжди знаходить замісну жертву" [3, с. 8].

В ритуальних системах у жертву приноситься тварина (як заміщення людини) або сама людина, тому "функція ритуалу в тому, щоб "очищати" насильство, тобто "обманувати" його та переключати на жертв, помсти за яких можна не боятися" [4, с. 49].

Ідея ритуальної нечистоти формує цілий комплекс дій очищення та запобігання контакту з такими жертвами, на кшталт заразної хвороби. У виборі жертви грає роль так зване міметичне уподібнення. Окремі його аспекти було досліджено Р. Кайуа та Ж. Лаканом як підсвідоме тяжіння до мімікрійного злиття. Жертва має бути схожою і несхожою водночас, належати водночас до внутрішнього і зовнішнього.

О. Зигмонт, відомий дослідник спадщини Р. Жирара, зазначає, що причина ворожнечі якраз полягає у бажанні стати таким, як хтось інший, тому Р. Жирар "виходить від поняття міметичного бажання: людина хоче що-небудь лише тому, що цього хоче інший" [5, с. 35]. І ця суперечність тотально проявляється насамперед у братських взаєминах. Адже брати схожі і несхожі водночас.

Ідеал наслідування завжди передбачає дистанцію, але у боротьбі за блага відбувається своєрідне присвоєння собі якостей іншого. Наше бажання спрямовується не лише на речі, а на буття іншої людини, стаючи бажанням поглинути, щоб нею стати. Ресентимент виступає як заздрість, ненависть, неприязнь. Згадаймо ревнощі Кайна до Авеля, взаємини Кастора і Поллукса. Це відносини також у дзеркальних парах ворогуючих братів: між Осірісом і Сетом, Отом і Ефіальтом та ін.

Відносини "вчитель – учень" у культурі також є амбівалентними. Наприклад, Геракл вбив Ліна і Хірона, і таких міфологічних пар багато. Аспекти суперництва свідчать про те, що культура розвивається на неприязні. Річ у тому, що ідея боротьби двійників (вічно ворогуючих братів та побратимів) полягає не у їх відмінності, а, навпаки, схожості – і в цьому полягає конфлікт взаємного віддзеркалення. Ми часто у конфліктах помі-

чаємо схожість в агресії, методах та зброї опонентів. Під час зіткнення вже не зрозуміло, хто у чому винен. Насилля у крайнощах значно прискорюється, коли відповідь на удар є більш потужною, ніж сам удар.

У суспільстві, побудованому на моделі змагальності, відбувається пошук рятівних жертв, що знизять рівень агресії. Р. Жирар показує, що цап відбувало – це не лише сучасна яскрава метафора з дещо зневажливою конотацією. Ми звикли сприймати цапа відбувало як віктимну постать (від лат. *victima* – жертва), проте у контексті християнства цей образ пов'язується з добровільною жертвою, яка після вигнання або смерті стає сакральною. Чому? Тому що вона виступила медіумом деструктивної агресії і врятувала суспільство від її надміру. З іншого боку, це нагадує колективне санкціоноване вбивство, за яке ніхто не несе відповідальність. І з цього дійства твориться мир і злагода.

Як зазначає Р. Жирар, "трагічний агон – це агон без рішення", "трагедія – це рівновага ваг, але ваг не справедливості, а насильства" [4, с. 60]. Це ситуація, коли конфлікт принципово не може бути вирішений мирним шляхом. Метафізичне бажання веде до саморуйнування, проте є вихід у певній конверсії свого бажання, свідомій відмові від нього. Звідси – ідея релігійного звернення. Жертва рятує ситуацію у міфологічній логіці саморуйнування. Жертва цапа відбувало після смерті або вигнання стає сакральною, тому що вона врятувала суспільство від надмірної агресії. Жертва виступає як медіум агресії, і це стає двигуном розвитку культури. Наявність цапа відбувало заміщує велике насилля на більш локальне.

Р. Жирар помічає, що у ХХ ст. насилля набуває колективного характеру, це століття геноцидів і терактів. Жертвопринесення у ХХ ст. перстає бути лише індивідуальним і набуває колективного характеру. Наприклад, геноциди цілих народів, теракти, дискримінація спільнот за різними ознаками. Р. Жирар не робить чітких висновків у роботі 1972 року, проте цю тенденцію він помічає, а сьогодні ми бачимо її розгортання. Він аналізує війни з точки зору проявів насилля, де має значення, хто нападає, а хто обороняється. Те, що люди наносять один одному удари, збільшуючи їх силу в геометричній прогресії, проявляється не лише у війні, а й у, наприклад, потлачі, де відплата стає все більшою, що робить обмін нерівноцінним. Нерівноцінність у насиллі призводить до того, що посилюється неприязнь, коловорот насилля стає тотальним і з нього неможливо вийти. Двійники переживають конфлікт взаємного відзеркалення, будучи схожими в агресії та її методах. Насилля у крайнощах прискорюється, звідси новий образ апокаліпсиса Р. Жирара – повсюдна радикалізація.

Суголосними до цих ідей є ідеї французького філософа М. Маффесолі. Він досліджує соціокультурний парадокс кінця ХХ – початку ХХІ ст. – особливу форму соціальності як сукупності маргінальних співтовариств, колективна чуттєвість яких презентує особливий дух емоційної співпричетності, де розум та раціональність заміщуються емоційним реагуванням. Це соціальність множини, "плеємна соціальність" або "нова соціальність малих груп". Приєднання до колективних емоцій дає безпеку, проте ці колективні емоційні сили М. Маффесолі розуміє в конфліктній перспективі, приписуючи динамічну енергію переважно "темній" компоненті, адже лише боротьба й аморальні дії можуть створити соціальну солідарність. Сучасне суспільство він бачить як мережу егоцентричних локальних афективних груп, які отримують життєву енергію за допомогою боротьби і насильства. З одного боку, в невелич-

ких спільнотах твориться простір суверенності, що відчужує людину від економічного та політичного порядку, з іншого – влада усіляко має підтримувати цю суверенність. Стабільність цієї системи М. Маффесолі пропонує розглядати як "конфліктну гармонію" [9]. М. Маффесолі продовжує скептичну лінію Р. Жирара, який, власне, сперечався з К. Лоренцом стосовно оцінки внутрішньовидової агресії, про яку вже йшлося. Напружені стосунки "завдяки інстинкту агресії і створеному ним ранговому порядку можуть надавати суспільству у багатьох відношеннях корисну структуру і міцність" [8, с. 93]. Сам Р. Жирар вважав, що агресія, яка проникає всередину групи, "руйнує механізми соціального буття і ставить суспільство в цілому на грань життя і смерті" [4, с. 70].

Отже, насилля завжди бореться проти істини. Примирення – складний процес усвідомлення, що розрізнення немає і ми можемо дійти згоди, адже "... хто б не грав насиллям, зрештою, сам стане його іграшкою" [4, с. 342]. Р. Жирар пише про "принципове значення, яке має метаморфоза згубного насильства для будь-якої людської спільноти. І оскільки є принципова нездатність будь-якої спільноти проникнути в секрет цієї метаморфози, це призводить до того, що люди стають приреченими на ритуал" [4, с. 143].

Сьогодні повсюдний радикалізм розгортає інверсійну модель жертвопринесення, коли жертви стають масовими (війни, геноциди, теракти). Австрійський вчений В. Краус пише про особливості сучасних форм нігілізму, говорячи про мутацію його історичних моделей. На його думку, проблема нігілізму замовчується, адже "нігілізм злився зі своєрідним неврозом і відбувся їхній "ядерний синтез" [7, с. 53]. Проте властиві людині агресивні потяги, на думку філософа, приборкати можливо лише через поступовий розвиток ціннісної сфери. Це єдине, що може запобігти самознищенню людства. В. Краус зазначає, що "у політичних диктатурах, як-от гітлерівський режим чи комуністичні держави, нігілістичні настрої можуть стати масовим явищем у колосальних масштабах і з жахливими наслідками" [7, с. 93].

У цьому контексті ідея міметизму, запропонована Р. Жираром, набуває більш загрозливого характеру. Негативний міметизм у зв'язку з біологічними механізмами мімікрії розглядає Р. Кайуа, і він зазначає, що уподібнення може бути негативним. Так, "нерідко комаха уподібнюється не просто рослині або речовині, а й гнилій рослині або речовині, що розкладається" [6, с. 98]. Р. Кайуа говорить про викривлені форми психастенії, адже пізнання "прагне до усунення усіх розрізень, до редукції усіх опозицій, так що метою його є запропонувати нашій чуттєвості ідеальне вирішення конфлікту з навколишнім світом і тим самим задовольнити її прагнення уходу від свідомості і життя" [6, с. 102].

У врегулюванні конфліктів архаїчна жертва, за Р. Жираром, могла стати причиною усунення конфлікту через жертвопринесення. У сучасних конфліктах часто присутня маніпулятивна стратегія – жертва, навпаки, стає причиною конфлікту та зумовлює його виникнення. Тому ідея жертви для нас сьогодні означає дещо інше. Уявлення про індивідуальну жертву усувається на другий план. Сьогодні дискурс жертви – це статистика смертей в авіакатастрофах, автокатастрофах, нещасних випадках, пандеміях тощо. Рефлексувати власну трагедійність буття та "жертву в собі" стає практично неможливим в нарцистично-гедоністичній орієнтації культури. За В. Краусом, сьогодні агресія не знаходить виходу, вона спрямовується або на себе, або на інших, є знищенням або самознищенням. Як і в трикут-

нику С. Карпмана, усі учасники драматичного трикутника (Жертва, Переслідувач, Рятівник), або "трикутника долі", – є жертвами.

Феномен жертви також набуває нової актуальності для культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, коли оформлюється культурно-травматичний дискурс з його ідеями "вимушеного повторення" культурної травми. Так, Дж. Александер розглядає процеси травматизації історичної пам'яті у контексті також індивідуальних поведінкових патернів. Жертва конструюється відповідно до моделі культурної травми, і це загострює проблему культурної ідентичності. Часто культурне самоусвідомлення жертви стає неможливим у зв'язку з замовчуванням. Тоді травма, яка не вербалізується, візуалізується, і ми можемо бачити її невимовлені репрезентації у культурі. Складні схеми процесу травми допомагають зрозуміти основну суперечність, чому "дії, спрямовані на вбивство цілого народу, такі травматичні для мільйонів безпосередніх жертв, так рідко відбувались у свідомості більш широкого кола людей" [1, с. 37]. Це свідчить про актуалізацію архетипного рівня прояву. Конструкції образу жертви в медіа об'єднують спільноту, проте часто десакралізація жертви призводить до того, що вона втрачає функцію посередництва між богами і людьми, світом живих і мертвих.

Христос викриває людську природу насилля – це одна з основних думок Р. Жирара. Жертва – добровільна. Проте історично вона перестає бути добровільною, а стає примусовою. При цьому, за психоаналітичними приписами переживання травми, люди не усвідомлюють себе жертвами, будучи в ролі жертви. Разом з тим сучасні форми жертвопринесення носять інверсійний характер. Практики сучасної повсякденної культури – булінг, газлайтинг, тролінг, цькування, у яких кожен потенційно може стати жертвою.

У більш глобальному масштабі Р. Жирар говорить про сучасну ескалацію насилля з пошуком жертв, адже вже не працюють ніякі фільтри обмеження. Відбувається повернення до примітивних язичницьких форм. Вони повторюються в усіляких видах цькування і насильства. Образи небезпек створюють сучасний медійний дискурс боротьби з токсичними людьми, рептілоїдами, злоякісними нарцисами і, традиційно, з демонами.

Ідея ізоляції жертви є архетипною. У Р. Жирара є роздуми стосовно епідемій. Ставлення до вірусу в усі часи – це однозначно його заперечення та виключення з суспільства разом з його носіями, навіть на рівні слововжитку. Р. Жирар прямо ув'язує це ставлення до небезпечної вірусу з проблемою каналізації деструктивної агресії в суспільстві. Ми звичайно обираємо оборонну позицію стосовно небезпечного вірусу, активно вилучаємо його з нашого внутрішнього простору. Це відбувається за принципом давньої заборони торкатися вбивці, щоб не заразитися від нього негативом і злом. У давнину вбивці не можна було торкатися навіть оком, тобто дивитися на нього. Звідси виникла ідея вигнання як такого. Але у сучасному вірусу є не лише ім'я, в нього є образ – ми знаємо, як він виглядає, з численних картинок в Інтернеті, і хоча він невидимий в реальному житті, ми не можемо від нього відділитися в медіа, він серед нас, хочемо ми цього чи ні. Тривале перебування в ситуації усвідомлення, що ми усі можемо бути його потенційними жертвами, нагадує "лімінальне зависання" в стані жертви, яке очікує розв'язки.

У А. ван Геннепа, відомого франко-бельгійського дослідника ритуалів, ініціація розглядається кризь призм трьох стадій ритуалу: сепаративна (вихід учасника ритуалу з повсякденної соціальної структури); ліміна-

льна (перехідна стадія перебування "ні тут ні там"); реінтегративна (повернення в рамки звичної соціокультурної ситуації). Саме на лімінальній стадії відбувається "випадіння" з соціуму. Є випадки, коли цей "перехідний, або проміжний, період розтягнутий настільки, що він є автономним (самостійним) етапом" [10, с. 5]. Саме у ритуалах очищення ця стадія грає визначальну роль, а тому має відношення до антропології жертви, функція якої – через себе очистити суспільство. Тому "серія обрядів переходу (відділення, проміжний стан, включення) складає основу ритуалу жертвопринесення" [2, с. 70]. В лімінальній фазі перестають діяти соціальні обмеження, соціальний контроль, а часто ініційовані переживають стани, наближені до жертви, стани між життям і смертю.

Стан лімінальності також цікавить і британського антрополога В. Тернера, який у своїй теорії намагається представити соціальні ритуали як динамічний процес, через пояснення змісту ритуальних дій та їх ціннісних засад [11]. Розглядаючи різновиди ритуалів, він окремо виділяє "ритуали лих, які виконуються для умиротворення або вигнання надприродних істот або сил, які накликають, згідно з повір'ями, хвороби, невдачі, гінекологічні нездужання, серйозні тілесні ушкодження тощо" [11, с. 32]. Вивчаючи ритуальні системи аборигенних народів, він доходить висновку, що важливості набуває дослідження генезису ритуалу і його функцій у процесі виникнення соціальності.

Висновок. Досліджуючи сакральний характер жертви за Р. Жираром у процесах десакралізації сучасної культури, ми робимо висновок про збереження і сутнісну трансформацію цього визначального архетипу як медіуму агресії.

Зважаючи на деяку зміну функцій жертвопринесення у ХХ столітті, виправданим є підхід з точки зору дослідження ритуальних практик та здобутків сучасного сценарного підходу з врахуванням основних ідей культурно-травматичного дискурсу.

У новітніх сценаріях формується модель тотальної жертви, яка втратила функцію каналізації суспільної агресії, потрапляючи у замкнене коло знищення або самої себе, або інших (В. Краус), або яка "застрягає" у "трикутнику долі", де усі виявляються жертвами (С. Карпман). Гедоніст, який страждає від нестач у пласкому повсякденні, втративши трагедійність власного буття в культурі, виступає як її репресований суб'єкт, який, проте, згідно з психоаналітичною теорією культурної травми, не усвідомлює цього.

У практиках повсякдення (булінг, газлайтинг, тролінг) жертвою може виступити будь-хто і в будь-який час. У більш глобальному вимірі йдеться про колективний характер жертвопринесення, про що свідчать тенденції радикалізму, тероризм, війни, геноциди тощо. Архаїчне відреагування внутрішнього конфлікту жертви породжує нові практики, нарцистичний вибір або ескапістську поведінку.

Властиві людині агресивні потяги приборкати можливо лише через поступовий розвиток ціннісної сфери (В. Краус). Це єдине, що може запобігти самознищенню людства та вирішити проблему внутрішньовидової агресії, яка з різних точок зору розглядалася К. Лоренцом і Р. Жираром.

Перспективами наступних розвідок є дослідження тілесності, яка поступово позбавляється сама себе і виводить проблематику жертви на рівень фізичного існування людства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность / Дж. Александер // Социологический журнал. – 2021. – № 3. – С. 6–40.
2. Геннеп А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. – М.: Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 1999. – 198 с.
3. Жирар Р. Козел отпущения / Пер. с фр. Г. Дашевского; Предисл. А. Этгинда / Р. Жирар. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 336 с.
4. Жирар Р. Насилие и священное / Р. Жирар. – СПб.: Новое лит. обозрение, 2010. – 448 с.
5. Зыгмонт А., Дюков Д. Философия насилия и сакрального Жоржа Батая и Рене Жирара в сравнительной перспективе [Электронный ресурс] / А. Зыгмонт, Д. Дюков. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-nasiliya-i-sakralnogo-zhorzha-bataya-i-rene-zhirara-v-sravnitelnoy-perspektive/viewer>
6. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Р. Кайуа. – М.: ОГИ, 2003. – С. 83–104.
7. Краус В. Нігілізм сьогодні, або Терплячість світової історії / Перекл. з німецької М. Павлюка / В. Краус. – К.: Основи, 1994. – 124 с.
8. Лоренц К. Обратная сторона зеркала / Пер. с нем. А. И. Федорова; Под ред. А. В. Гладкого; Сост. А. В. Гладкого, А. И. Федорова; Послесл. А. И. Федорова / К. Лоренц. – М.: Республика, 1998. – 393 с.
9. Маффесоли М. Околдованность мира или божественное социальное [Электронный ресурс] / М. Маффесоли. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Article/Maff_OkMir.php
10. Мосс М., Юбер А. Очерк о природе и функции жертвоприношения / М. Мосс, А. Юбер // Мосс М. Социальные функции священного: Избр. произведения; пер. с франц. под общ. ред. И. В. Утехина. – СПб.: Евразия, 2000. – С. 7–103.
11. Тэрнер В. В. Символ и ритуал / В. В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – 277 с.

REFERENCES

1. Aleksander, Dzh. (2021). Kul'turnaya travma i kolektivnaya identichnost' [Cultural trauma and collective identity]. *Socziologicheskij zhurnal*, № 3, 6–40.
2. Gennep, A. van. (1999). *Obryady' perekhoda. Sistematischeskoe izuchenie obryadov [Rites of passage. Systematic study of rituals]*. Moscow, Izdatel'skaya firma "Vostochnaya literatura" RAN.
3. Zhirar, R. (2010). *The Scapegoat*. SPb., Izd-vo Ivana Limbakha (In Russian).
4. Zhirar R. (2010). *Violence and the Sacred*. SPb., Novoe lit. Obozrenie (In Russian).
5. Zy'gmont, A., Dyukov, D. *Filosofiya nasiliya i sakral'nogo Zhorzha Bataya i Rene Zhirara v sravnitel'noj perspektive [The philosophy of violence and the sacred by Georges Bataille and René Girard in a comparative perspective]*. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-nasiliya-i-sakralnogo-zhorzha-bataya-i-rene-zhirara-v-sravnitelnoy-perspektive/viewer>
6. Kajua, R. (2003). *Myth and a Man. Man and the Sacred*. Moscow, OGI, 83–104 (In Russian).
7. Kraus, V. (1994). *Ni'gi'li'zm s'ogodni', abo Terplyachi'st' svi'tovoyi i'storii'yi [Nihilism today, or Patience of World History]*. Kyiv, Osnovi.
8. Lorenz, K. (1998). *Behind The Mirror*. Moscow, Respublika.
9. Maffesoli, M. *Okoldovannost' mira ili bozhestvennoe soczial'noe [The enchantment of the world or the divine social]*. Retrieved from http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Article/Maff_OkMir.php
10. Moss, M., Yuber, A. (2000). *Ocherk o prirode i funkczii zhertvoprinosheniya [Essay on the nature and function of sacrifice]*. In Moss, M. *Soczial'ny'e funkczii svyashhennogo: Izbr. proizvedeniya*. SPb., Evraziya.
11. Turner's V. V. (1983). *Simvol i ritual [Symbol and ritual]*. Moscow, Nauka.

Надійшла до редколегії 31.10.21

O. A. Pushonkova, PhD, Associate Professor
Bogdan Khmelnytsky National University of Cherkassy
81, Taras Shevchenko Boulevard, Cherkassy, 18031, Ukraine

ANTHROPOLOGY OF VICTIM IN POSTMODERN CULTURAL PRACTICES

The article examines the anthropological dimension of the victim phenomenon through the prism of Rene Girard's concept and modern studies of nihilistic tendencies of cultural scenarios with dominant polar psychotypes. The significance of Rene Girard's theory in the study of the archetypal basis of victim behavior, its historical sources and myth-ritual basis is studied. The cultural specifics of modern forms of counteracting victimhood and value contradictions of the victim's figure in the conditions of new threats to humanity, changes in the space of culture in the direction of increasing dependence on media communication platforms, are revealed. Some aspects of the victim's behavior have been linked to identity patterns which suggests a hedonistic-entertaining culture format that results in narcissistic choices or escapist behavior. The article clarifies the nature of the interaction between the images of the victim in the era of multimedia communication and cultural practices which acquire the character of a ritual response to the archaic internal conflict in the context of cultural-traumatic discourse.

Examining the sacred nature of the victim in the processes of desacralization of modern culture, according to R. Girard, preservation and essential transformation of this defining archetype as a medium of aggression is concluded.

In the modern scenarios a model of total victim is formed that has lost the function of channeling social aggression, falling into a vicious circle of destruction of either oneself or others (W. Kraus), or which is "stuck" in the "triangle of fate", where everyone is a victim (S. Karpman).

A hedonist who suffers from shortcomings in a flat everyday life, having lost the tragedy of his own existence in the culture, acts as its repressed subject, but is not aware of it, according to the psychoanalytic theory of cultural trauma. However, in everyday practices (bullying, gaslighting, trolling) anyone can be a victim at any time. In a more global dimension, we are talking about the collective nature of sacrifice, as evidenced by the tendencies of radicalism, terrorism, war, genocide, etc.

It is possible to eliminate human inherent aggressive instincts only through the step-by-step development of the value sphere (W. Kraus). This is the only thing that can prevent the self-destruction of the mankind and solve the problem of intraspecific aggression, which was considered from different points of view by K. Lorenz and R. Girard.

Key words: victim anthropology, cultural archetypes, sacrifice, victimhood, psychology of aggression, narcissism, escapism, cultural-traumatic discourse.

O. A. Пушонкова, канд. филос. наук, доц.
Черкасский национальный университет имени Богдана Хмельницкого,
бул. Тараса Шевченко, 81, г. Черкассы, 18031, Украина

АНТРОПОЛОГИЯ ЖЕРТВЫ В КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИКАХ ПОСУЩЕСТВЕННОСТИ

Рассмотрено антропологическое измерение исследования феномена жертвы сквозь призму концепции Рене Жирара и современных исследований нигилистических тенденций культурных сценариев с доминирующими полярными психотипами. Проанализировано значение теории Рене Жирара в изучении архетипной основы жертвенного поведения, ее исторических источников и мифоритуального основания. Выявлена культуротворческая специфика современных форм противодействия виктимности и ценностные противоречия фигуры жертвы в условиях новых угроз человечеству, изменения коммуникационного пространства культуры в направлении все большей зависимости от медийных платформ. Установлена связь некоторых аспектов жертвенного поведения от образов идентичности, предлагающих формат гедонистически-развлекательной культуры, которая обуславливает нарциссическое направленное поведение или эскапистское поведение. Проанализирован характер взаимовлияния между образами жертвы эпохи полимедийной коммуникации и культурных практик, приобретающих характер ритуального отреагирования архаического внутреннего конфликта в контексте культурно-травматического дискурса.

Ключевые слова: антропология жертвы, культурные архетипы, жертвоприношение, виктимность, психология агрессии, нарциссизм, эскапизм, культурно-травматический дискурс.

УКРАЇНСЬКЕ БАРОКО В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ – НАЦІОНАЛЬНІ СИМВОЛИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Розглянуто специфіку прояву символічного типу візуального образу в мистецькій практиці українського бароко. Зазначається, що в XVII – XVIII ст. барокова культура активно поширюється на українських теренах. Українське мистецтво цих часів розвивається у тісній взаємодії з мистецтвом країн центральної Європи, Росії та балканських народів. Реалістичні західноєвропейські традиції активно вкорінюються на українських теренах, формуючи альтернативу сакральному православному мистецтву. Символічно-алегоричний вид візуального образу використовується переважно в дидактично-виховних (І. Галятовський), оповідальних цілях (І. Бондаревська) й задля більшої зрозумілості доповнюється текстовими поясненнями. Символічні мотиви присутні практично в усіх творах Г. Сковороди, який розмежує суто символічні образи та фантастичні. Він вважає, що символічне зображення – це "мудра картина". Із розвитком книговидання відбувається поширення емблематично-символічних книг із символічно-алегоричними ілюстраціями-гравюрами. Алегоричні мотиви використовуються також у жанрі парсуни. Зазначається, що українське образотворче мистецтво доби бароко під впливом раціоналістичних тенденцій європейської культури відходить від візантійських канонів із їхньою символічною умовністю, все більше наближаючись до реалістичного типу образу (особливо в жанрі портрета), але зберігаючи при цьому символічно-алегоричні прийоми, що набувають своєї етно-національної специфіки.

Ключові слова: українське бароко, символізм, символ, алегорія, образотворче мистецтво, культура.

Постановка проблеми. У XVII–XVIII ст. барокова культура активно поширюється на українських теренах, охоплюючи практично усі сфери культурного життя, незважаючи на складні соціально-політичні обставини та релігійно-конфесійні конфлікти, зумовлені постійною ворожнечею між православними, католиками та уніатами. Невздухаюча боротьба за українські землі з боку Речі Посполитої, Російської імперії зумовлювала піднесення національного духу і звернення до національних традицій, які проникали у різні сфери культури й надавали їм своєрідного етнічного колориту. При цьому, як зазначає українська дослідниця І. Бондаревська, не слід абсолютизувати барокові інтенції й розглядати усі прояви української культури XVII–XVIII ст. лише крізь призму цього феномена, що виходить далеко за межі лише мистецької площини й стосується насамперед системи мислення. "Культура якоїсь країни або регіону, при детальному і неупередженому аналізі, радше постає у наукових описах як парадоксальне співіснування абсолютно протилежних тенденцій, уявлень, мистецьких та життєвих практик" [3, с. 57], що перегукується із концепцією Сорокіна про постійне співіснування різнорядних елементів ідеальної, ідеальної, візуальної (чуттєвої) та змішаної форм культури в абсолютно усіх періодах людського існування із циклічним тимчасовим домінуванням тієї чи іншої форми.

Як зазначає П. Білецький, "українське мистецтво XVII–XVIII ст. розвивалося у щільній взаємодії не лише з мистецтвом країн центральної Європи – західних сусідів України, а й з мистецтвом Російської держави, балканських народів і, певною мірою, мистецтвом країн ісламу. Ці різноманітні зв'язки надали йому неповторних відтінків" [2, с. 6].

Тривалий час знаходячись у складі Речі Посполитої, Україна зазнавала значного впливу, а також тиску з боку католицької церкви, яка мала свої інтереси в українських землях, намагаючись повернути як можна більше вірян до своїх лав, у тому числі й за посередництвом мистецтва, ренесансні й барокові мотиви якого активно розповсюджувались в українському культурному просторі на противагу давнім православним традиціям. Як зазначає П. Жовтовський, "нові погляди на мистецтво стали з'являтися насамперед серед міських освічених кіл, про що свідчить декрет львівського міського уряду 1597 р., в якому говориться про "шляхетність малярського мистецтва, яке через наслідування природи

служить релігії і є радше ділом духу, ніж рук людських" [6, с. 9]. Античний принцип мімесису в католицькій інтерпретації, таким чином, був легітимізований у вітчизняному мистецтві, відкриваючи нові горизонти для його розвитку і трансформацій у душі європейської культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання символізму в українському образотворчому мистецтві розглядають Л. Баранович, І. Галятовський, І. Максимович, Ф. Прокопович, Г. Сковорода, Д. Чижевський та ін.; сучасні дослідники: І. Бондаревська, Л. Довга, С. Кримський, А. Ліпатов, А. Макаров, М. Ольховик, Б. Парахонський, М. Попович, Л. Сафронова та ін.; у сфері мистецтвознавства: П. Білецький, А. Денисенко, П. Жовтовський, Л. Міляева та ін..

Мета статті. Проаналізувати специфіку національних символів в образотворчому мистецтві українського бароко.

Виклад основного матеріалу дослідження. Реалістичні традиції західноєвропейського живопису активно вкорінювалися на українських теренах, формуючи альтернативу сакральному православному мистецтву, в якому зберігалися візантійські традиції відношення до іконописного образу. Але при цьому наслідувальні мотиви були прийнятими лише у християнсько-релігійному контексті, світське мистецтво, що відтворювало античні традиції і претендувало на автономію і самодостатність, піддавалося нищівній критиці й суворо засуджувалось. "Так, Фабіан Бірковський в одній із своїх проповідей говорить: «Наші еретики... образ Христа розп'ятого з опочивалень та помешкань викидають і на те місце фавнів і мальованих купідонів, Венер і Фортуна над столом вішають, з пекла викликають безстыдну богиню... яка срамота... і немає місця образу найсвятішої панни... а плюгава Венера має зображення і місце»" [6, с. 10]. При такому засудженні античних мотивів захисники латинської культури, такі як З. Копистенський, наголошують на тому, що вона веде свій родовід від грецької, по суті, будучи її нащадком і черпаючи мудрість від Платона з Аристотелем. Із засудженням світського мистецтва виступали й представники уніатів. Як зазначає М. Попович, єпископ Кирило Терлецький критикував бажання аристократії прикрашати свої оселі пейзажами, натюрмортами, античними стилізаціями та іншими видами світського живопису, що у такий спосіб починав переважати над релігійними творами – іконами. "Щоправда, портрет, який мав коріння ще в зобра-

женнях ктиторів у церквах, залишається визнаним живописним жанром і набуває оригінального своєрідного розвитку, пов'язаного з підкресленою, навіть зухвалою реалістичністю зображення – «сарматським стилем», властивим і польському портрету. Поширюється мистецтво західного стилю – передусім у зібраннях магнатів. Наприклад, у збірці живопису у Вишневецькому замку було лише одних портретів близько 600, в галереї Вишневецьких – майже 60 портретів" [8, с. 195]. Український портрет тих часів під впливом західноєвропейських ренесансних тенденцій відзначався максимальною наближеністю до реального образу, що зазначав сірієць Павло Алеппський у своїх нотатках під час подорожі Україною. "Посилаючись на портрет Феофана, патріарха константинопольського, якого він знав особисто, Алеппський відзначив і те, що «козацькі живописці ... мають велику спритність у малюванні портретів з найвищою схожістю»" [8, с. 10].

Прибічники ж православ'я, зважаючи на войовниче протистояння із католицизмом, виступають противниками латинської західноєвропейської культури з її інноваційними для українського світу мистецькими принципами. Такої антизахідної позиції дотримувалися Ісайя Копинський, Іван Вишенський та інші, вважаючи, що негоже користуватися еретичними і язичницькими традиціями Платона з Аристотелем і потрібно "відхилити православних від черпання води чужих вчень і дати їм для пиття воду з своїх криниць та джерел" [6, с. 9]. Саме братські школи з їх орієнтацією на грецькі та слов'янські корені, на їхню думку, могли виступати потужною зброєю у боротьбі із латинізацією української культури.

Але, незважаючи на потужний супротив, нові західноєвропейські бароково-реалістичні тенденції у середині XVII ст. починають активно трансформувати українську культуру, вмонтовуючись у структуру соборів, іконостасів, гравюр та світського живопису, що, незважаючи на початкове негативне ставлення, розвивається у портретному та історичному жанрах. Як зазначає Попович, "гнуті барочні лінії настільки змінювали художні смаки, що у Львові знатних громадян – як католиків, так і православних – ховали у вишуканих барочних трунах з писаними маслом портретами покійних" [8, с. 192]. Відхід від суворой релігійності й аскетизму давньослов'янських православних традицій поступово приводить до десакралізації культури й образотворчого мистецтва, зовнішньо-емоційний бік якого відповідає характеристикам візуальної (чуттєвої) мистецької форми, запропонованої П. Сорочиним і охарактеризованої у попередньому підрозділі. Виходячи ж із нашої дослідницької концепції, у період українського бароко наявне домінування реалістичного типу візуального образу, паралельно із яким співіснують змішаний домодерний і символічний тип, позначені універсальними й національно-своєрідними ознаками. Присутність значної кількості традиційних українських символічно-алегоричних мотивів, що будуть розглянуті у подальшому викладі матеріалу, не дає нам права розглядати барокове мистецтво лише крізь призму домінування реалістичного типу візуального образу або виключно у контексті запропонованої Сорочиним схеми його віднесення до візуально-чуттєвого стилю. При цьому не підлягає запереченню наявність потужного емоційно-чуттєвого підґрунтя даних мистецьких образів, що відповідають ментальним особливостям українців, в яких ще з давньоруських часів чуттєвість надавала суттєвій трансформації суворі й аскетичні традиції візантійського мистецтва.

Барокова культура повною мірою візуалізувала наявні протиріччя людської природи, що складається із так званих "раціо" та "емоціо", недооцінка яких призводить

до суттєвих дисбалансів та криз. Як зазначає А. Макаров у своєму дослідженні мистецтва українського бароко, "увівши поняття перцепції та аперцепції, Г. Лейбніц став засновником доктрини двомірності психічної діяльності людини, яка розпадається на усвідомлювані й неусвідомлювані її аспекти. І тому не дивно, що в XVII столітті внутрішнє роздвоєння людини осмислювалося в душі традиційної християнської символіки" [7, с. 36-37].

Але християнський символізм також піддавався суттєвій трансформації, як і уявлення ортодоксальних прибічників відображення образотворчим мистецтвом краси первообразу, як це було у давньоруській традиції. Ортодокси поступово пом'якшували своє ставлення до розширення меж канонів, що приводило до їх поступового розчинення в ідеалах земного уявлення про красу та чуттєвих образах народної культури. Як зазначає Жолтовський, поблажливість до інноваційних змін у мистецтві поступово намічалася в позиціях таких українських діячів, як Лазар Баранович, Іоанікій Галятовський, Антоній Радивилівський та інші. Ідеали земної, чуттєвої краси людини віталися навіть у раніше незмінних образах Христа та Богоматері, що у бароковому контексті набували зовсім нового культурно-естетичного змісту. На думку Бондаревської, "у зображеннях XVII–XVIII ст. ми зустрічаємо достоту людський погляд. На обличчях (не ликах) святих – гама емоцій: ніжність і невловима суворість, замріяність і співчуття, умиротворення, розчуленість і піднесеність, туга і щира радість, тобто цілий світ нескінченно мінливих людських станів. Ікона *звертається* до нас мовою людського спілкування, застосовуючи коди співчутливості, душевної проникливості, а часто просто дружньої бесіди" [3, с. 152]. Психоемоційна природа цих релігійних зображень вже не потребує глибокої роботи духу по "входженню" у символічний образ, що передбачає певний стан духовного піднесення, готовності й здатності до сприйняття цього образу, смисли якого відкриваються далеко не кожному. Барокові українські ікони розмовляють зі своїм глядачем побутовою, абсолютно зрозумілою йому мовою, що у деяких випадках доповнюється також зрозумілими й не досить важкими для тлумачення алегоричними атрибутами повчального характеру.

Західноєвропейські традиції художньої майстерності із ухилом до реалістичної образності активно проповідуються серед українських майстрів, що значну увагу починають приділяти питанням колористики й композиційної побудови твору. Феофан Прокопович наголошує на провідному значенні володіння художньою майстерністю, що дозволяє максимально близько до реальної дійсності зобразити, наприклад, батальну сцену, яка, звісно, вже не має жодного відношення до релігійно-сакрального живопису. Легітимізація реалістичної образності усе більше вводить українських художників у лонно західноєвропейської художньої традиції, на довгий час закріплюючи її вплив на сферу образотворчості. При цьому все більше зростає роль художника в суспільстві, про що свідчать думки І. Галятовського, І. Максимовича та інших. Подібні впливи європейського способу візуальної репрезентації художніх творів на українське образотворче мистецтво свідчать про відкритість української культури до діалогу з іншими культурними регіонами, й подібний діалогізм, як зазначає українська дослідниця Л. Довга, "трактують і як взаємне визнання/зацікавлення різних культур одна одною, і як утворення нових ідентичностей на їх пограниччя, коли ті вступають у зв'язок на рівні "Я-Ти" [5, с. 293].

Незважаючи на потужні віяння раціонально-реалістичних тенденцій, символічно-алегорична образ-

ність і, відповідно, спосіб мислення й світовідчуття не були викоренені із української культури, але її використання переважно було зосереджено на дидактично-виховних аспектах, що не передбачало наявності глибоко символічного сакрального змісту художніх творів. "Символіці та емблематиці надавалось широкого синкретичного змісту. Маючи прямий стосунок до літератури, поезії, до всієї цілості духовної культури свого часу, вони глибоко сягали в усі види образотворчого мистецтва" [6, с. 17]. Використання алегоричних можливостей образотворчого мистецтва у процесі духовного повчання, поряд із впливом слова Святого Письма, на думку Галятовського, було вкрай необхідним і бажаним. Наочність алегорично-образних морально-етичних посилів іноді була набагато впливовішою, аніж дія слова (пригадаймо західні аналогії щодо живопису як "Біблії для неграмотних"). Але у той же час Галятовський виступає проти використання символічно-алегоричної образності античності (Нептуна із його символом – тризубом, Аполлона із лютнею, Купідона із стрілами та луком тощо), зважаючи на її язичницьке походження. Йосип Туробойський, що навчався у Київський академії, також відзначає наявність філософсько-етичної складової в алегоричних зображеннях, які у такий спосіб виступають повчаннями для людей.

Символічно-алегоричне світобачення присутнє практично в усіх творах Г. Сковороди, притчеподібна й багатозначна мова якого є надзвичайно складною для багатьох дослідників саме з причини множинності інтерпретації. Як зазначає Д. Чижевський, "мова Сковороди є мова образів і символів. Навіть ті слова, які вже придбали науково-філософське значіння в сучасній йому філософії або ще в античності, він повертає до їх первісного образного значіння. Мова Сковороди повертається до материнського лона символіки. Тут на допомогу йому приходять і символіка народної поезії, і символіка античного неоплатонізму, і символіка християнська, як отців церкви, так і української полемічної та проповідної літератури XVI–XVIII віків" [12, с. 36]. На думку Чижевського, Сковороду варто було б порівнювати не із Сократом, що відзначався суворою логічністю й раціоналізмом, а із досократиками, погляди яких містили символічну багатозначність уявлень про першопричини буття, які вони шукали у чотириох першоелементах.

Сковорода зазначав, що давні мудреці, на відміну від сучасників, користувалися символічною мовою, яка надавала можливості у повній мірі передавати істинні смисли, що не піддаються буквальній передачі. Такими були Піфагор і Платон, про це також писав і Цицерон у праці "Про старість", наголошуючи, що "древні мудреці мали свою мову особливу, вони зображували думки свої образами, ніби словами. Образи ті були фігури небесних і земних тварей, наприклад, сонце означало істину, кільце або змії, звитий у кільце, – вічність, якір – твердження або пораду, голуб – сором'язливість, птах бусел – богочитання, зерно та насіння – помисел і думку. Були й вигадані образи, наприклад, сфінкс, сирена, фенікс, семиголовий змії та інші. Печатка кесаря Августа мала із кільцем якір, оповитий стрімким морським звіром дельфіном із цим підписом: *Festina lente*, тобто поспішай (завжди) поволи. Образ, що містив у собі таємницю, називався по-еллінськи *emblemata*" [9, с. 377–378]. Можна сказати, що Сковорода розмежує суто символічні образи, що виводять нас на розуміння смислу, який лежить за їх межами і на який цей образ вказує, та фантастичні – образи міфічних істот, які, на його думку, позбавлені символічної наповненості, оскільки не можуть бути використані для певних дидактичних повчань і передачі прихованої мудрості. В одному із

своїх діалогів Сковорода вкладає в уста Лонгіна розмірковування про символічну природу Біблії, що створена Богом "із священно-таємничих образів. Небо, луна, сонце, зірки, вечір, ранок, хмара, дуга, рай, птахи, звірі, людина та інше. Усе це суть образи висоти, небесної премудрості, показаної Мойсею на горі; усе це й уся твар є стень, що утворює вічність" [9, с. 379]. Тут вступають неоплатонічні мотиви уявлення про внутрішню наповненість усього живого божественною сутністю, частина якої є в усіх божественних створіннях, що постають символами Творця, унаочненням його мудрості. Символізм ізраїльської картини Сковорода розтлумачує в діалозі між Фаррою та Ізраїлем, вказуючи на те, що пташка летить через море до невидимого берега, оскільки на її березі відсутній мир.

Як зазначає Жолтовський, "є підстави вважати, що Г. Сковорода власноручно ілюстрував рукописи своїх творів символічними малюнками. В "Алфавите, или Букваре мира", прикрашеному малюнками з відомого видання петровської доби "Символы и эмблемы", він говорить, що символічне зображення це – "мудрая картина", вона "єсть планом, представляющим обширность целой книги", тобто підкреслює сконцентрованість та глибину символічного зображення. В дальшому тексті філософ тлумачить у філософсько-етичному плані низку образних алегорій" [6, с. 20]. Ці висловлювання Сковороди чітко визначають пріоритетність культури Слова над культурою Візуального образу, що може бути лише символічним продовженням або унаочненням утаємниченого смислу тексту – книги. Візуальні образи не є для Сковороди більш значущими, ніж слово, вони підпорядковані йому.

І. Бондаревська також наголошує на "оповідальній" [3, с. 148] функції українських релігійних зображень барокової доби, які позбавляються аскетизму й відстороненої статичності канонічного мистецтва і ніби вступають у діалог із глядачем, промовляючи до нього, доносячи певний біблійний зміст, викликаючи емпатію до живописних персонажів, ніби вони є живими й реально присутніми у повсякденному житті. "Наголос на тому, що ікона "ніби говорить" і що "не вистачає тільки слова", щоб зображення було зовсім живим і натуральним, вказує на риторичний спосіб сприйняття зображення як висловлювання, яке виявилось красномовним і переконалим" [3, с. 147]. Подібна оповідальність вперше в історії образотворчого мистецтва з'являється у Джотто, який у розписах падуанської капели дель Арена (Скровен'ї) вдається до подібного новаторства, сюжетно розгортаючи історію Святого Письма у "блоках" фрескових образів, що ще позбавлені такої потужної емоційності, чуттєвості й іманентності, як барокові зображення. Хоча фрески Джотто й вперше демонструють нам наявність емоційної складової в релігійних сюжетах, але її насиченість і концентрація не йде у жодне порівняння із образами бароко. Ця оповідальність в українському образотворчому мистецтві доповнюється текстовими поясненнями, завдяки яким ще у більшій мірі на розумовому рівні нам стає зрозумілий сюжет. Як зазначає українська дослідниця Л. Стромилюк, "у розписах Софійського собору так само, як і у розписах Троїцької надбрамної церкви, прослідковується одна з найсуттєвіших рис барокового живопису – його дидактичність, а розписи постійно виступають разом зі словом. Тексти не просто пояснюють зміст зображеного, але й надають їм певного багатства сенсів" [10].

Широке розповсюдження друкарства книжок, що приходили на зміну рукописним – скарбам, раритетам, – й відкриття нових можливостей граверної техніки привели до зближення культури Слова й Візуального

образу, але все ж таки на засадах підпорядкованого положення останньої, що виступала засобом посилення дидактичної функції тексту. Саме алегорично-символічна образність з її можливостями здійснення повчання у непрямій, переносній формі надзвичайно пасувала книжковому оформленню й ілюструванню, про що пише в листі до Варлаама Ясинського Лазар Баранович [6, с. 20], обговорюючи алегоричне оформлення до видання власних проповідей. Він намагається за допомогою алегоричних ілюстрацій, сюжети яких відсилають до біблійних текстів, а також образів народних свят, візуально передати основний лейтмотив так званої "книги живота". Центральний образ Христа, розміщений на титульному аркуші, символічно знаменує спрямованість тексту. Він зображений в оточенні святих та янголів, а також Богоматері, що гуртом тримають книгу, виступаючи алегоричним унаочненням божественної підтримки книжної премудрості. "Доповнюючи далі свій проект складними алегоричними мотивами, Л. Баранович називає його "емблематичною поезією" [6, с. 21]. Також у дусі "емблематичної поезії" із використанням різноманітних алегоричних образотворчих ілюстрацій, із застосуванням розпису олійними фарбами по блакитному шовку зроблений "панегірик почепського протопопа Матвія Телесницького, піднесений ним в 1742 р. імператриці Єлизаветі Петрівні" [6, с. 21]. Він рясніє традиційними християнськими символами, які розсудливо використовуються у контексті прославлення монаршої влади й усієї Російської імперії, що візуалізується в образі імператриці, над якою розміщений трикутник, що вказує на її божественне походження, а також янголи, які прославляють її могутність. Пророк Самуїл благословляє й помазує її на царство, цар Давид подає цариці корону і скіпетр – символи монаршої влади, а розміщені внизу апостоли Андрій та Петро закладають під її ногами твердий камінь – алегорію вічності й непорушності правління – та вручають орден Андрія Первозванного. Також присутні на зображенні й свята Катерина, й Петро I зі своєю дружиною Катериною, благословляючи нову царицю на управління державою.

У символічно-емблематичному стилі була виконана й титульна сторінка книги І. Галятовського "Ключ разумінія", "в центрі якої – зображення ключа. Назву книги пояснює вміщена на ключі цитата з Євангелія від Луки зі згадкою про ключ розуміння. В медальйонах рамки зверху зображення вінчання Богородиці, зліва сюжетні ілюстрації, яким надається символічного значення, що його пояснюють відповідні цитати зі Старого і Нового Завіту. Так, в лівому верхньому кутку – зображення сівача, над яким вислів з Євангелія" [4].

Подібні зразки емблематичної поезії із алегоричними ілюстраціями-гравюрами набули поширення в українських колегіумах – Київському, Харківському, Переяславському та Чернігівському. Численні видання панегіриків, наукових і просвітницьких творів уособлювали органічне поєднання тексту й візуальних зображень-алегорій. Наприклад, у ""Євхаристиріоні" – панегірику на честь Петра Могили, складеному київськими "студеями" у 1632 р., – дев'ять парнаських муз на чолі з Аполлоном прославляють митрополита" [6, с. 26].

Розуміння символічно-алегоричних образів не викликало в тогочасних українців особливих труднощів, що говорить про ефективність багатовікової традиції привчання слов'ян до сприйняття та розуміння біблійної образності, візуалізованої в іконописних творах за суворими канонами, вкоріненими у візантійську традицію. Але, оскільки як у російському, так і в українському образотворчому мистецтві відбувалися численні зміни, пов'язані із розширенням канонічної образності й вико-

ристанням великої кількості нових символічно-алегоричних варіацій, з'явилися друковані видання, покликані роз'яснювати символічно-алегоричні образи. Так, у виданні 1705 року під назвою "Символи та емблемати" [11], що було ініційоване Петром I, були викладені основні символічні значення емблем – під ними розумілися саме візуальні зображення, що мали символічний зміст. Наприклад, емблематичні зображення їжака і черепахи мали декілька символічно-алегоричних тлумачень. Український аналог роз'яснення символічно-алегоричної іконографії мав назву "Ифика ієрополітика, или Філософія нравоучительная символами и пріудобленіями изъяснена к наставленію і пользе юним" й був надрукований у 1712 році та, користуючись великим попитом, тричі перевиданий. Як зазначає Жолтовський, художники того часу активно користувались цим виданням під час здійснення монументальних розписів, в іконописі, а також у повчальних мотивах світського живопису, іноді сповнюючи його народним колоритом або спрощуючи художні форми.

Дослідниця символічних особливостей українських стародруків А. Денисенко вважає подібні видання емблематично-символічними, підкреслюючи, що "емблематичні, або символічні книги – особливий жанр, що поєднує образ зі словом і є своєрідним словником іносказань. Емблема (або символ у цьому сенсі) складалася з трьох частин: *inscriptio* (*titulus, motto, lemma*) – девізу, *pictura* – малюнок та *subscriptio* (*declaration, epigramma*) – віршованого підпису. При цьому малюнок був не ілюстрацією до тексту, а одним із елементів творення сенсу. Вважають, що виникнення цього жанру зумовила "Ієрогліфіка" елліністичного автора Горуполлона – трактат, в якому зроблено спробу тлумачити давньоєгипетські ієрогліфи як ідеограми, а не як літери. Згаданий твір було віднайдено у 20-х рр. XV ст. Тричленна структура емблематичних книг і особливе співвідношення в них образу та слова – це те, що було визначено внаслідок викладу міркувань Горуполлона" [4]. Подібне поєднання візуального образу зі словом ще раз підкреслює рівноправне й взаємодоповнює існування цих форм художнього вираження в межах барокової культури.

Важливим постає факт, що спектр символічно-алегоричних образів, який містився в "Ифиці", не був обмежений лише біблійною тематикою, роз'яснюючи прихований зміст зображень з античної міфології або історії, народних обрядів та звичаїв тощо. Це свідчить про поступове послаблення ворожості до використання античних мотивів в українській образотворчій традиції й усе більше розповсюдження європейського духу на теренах вітчизняної барокової культури, що зумовило мирне співіснування біблійних персонажів із "паганськими" божествами, адже "серед гравюр "Ифики..." поряд з Бахусом на бочці бачимо зображення жертвоприношення Авраама" [6, с. 24]. Образи античних героїв також охоче використовувались у дидактичних цілях, візуалізуючи, наприклад, безрозсудність молодості в алегоричній фігурі Геракла. Безглуздість безтурботного і метушливого існування представляла алегорична постать Амура, який розважається пусканням мильних бульбашок. Ці алегоричні персонажі могли потрапити як до світських розписів будинків або декорування речей та предметів побуту, так і до церковних розписів, у залежності від бажання й мети замовників.

"У графічному циклі «Ифики...» простежується кілька тематичних ліній. Наприклад, тему моральних цінностей розкриває ряд гравюр: «Стидініє», де зображено дівчину, що закриває обличчя серпанком. На гравюрі «Дружество» відтворено два крилатих серця. На гравюрі «Щедрість» бачимо джерело води. Тут людська риса характе-

ру порівнюється з джерелом. Доводиться думка, що матеріальний статок щедрої людини ніколи не зменшиться, як і вода в джерелі. Далі "Ифіка..." розвиває тему прославлення освіти і вченості в гравюрах «Академія» і «Книг чтеніє». Темі картання суспільних вад присвячені гравюри «Хищення», «Зависть», «Осудженіє» [4].

У зв'язку із широкою затребуваністю подібних тлумачних видань поряд із "Ифікою.." у Петербурзі в 1788 р. було видано Нестором Амбодиком-Максимовичем книгу під назвою "Емблеми и символы" [6, с. 25], в якій було надруковано понад тисячу символічних зображень із детальними поясненнями. "Христофор Джарда (1626) описує сутність і призначення «символічних зображень», зазначаючи, що «ці алегоричні персоніфікації – не просто слова, переказані мовою малюнка, а каталізатори, завдяки яким душа, ув'язнена до темної печери тіла, може схопити образ справжньої природи чеснот і мистецтв» [4].

Як і в країнах Західної Європи, українська культура цього часу загалом й образотворче мистецтво зокрема поставали достатньо неоднорідним феноменом із різними векторами спрямування та внутрішнього живлення, що, з одного боку, відповідали запитам аристократії й духовенства, а з іншого – були максимально наближеними до низової, народної культури. На відміну від західної низової, яку Бахтін визначив як "карнавальну", українська народна культура більше співвідноситься з образом "вертепу", що поставав певним протиставленням культурним зразкам "верхів". Як зазначають Л. Сафронова і А. Ліпатов у збірці "Бароко у слов'янських культурах" [1, с. 7], специфічні прояви бароко були досить відмінними на різних рівнях культури, серед яких низовий активно продовжував середньовічні традиції, використовуючи популярні образи народної культури у нових барочних контекстах, а також у сплаві із професійною творчістю. На думку авторів, барочні низові образи у силу своєї наближеності до традицій сміхової культури містили у собі елементи певного примітиву, наївної реалістичності, завдяки чому ставали набагато зрозумілішими й доступнішими за більш професійні та майстерні зразки, виконані у класичній манері.

Одним із найбільш розповсюджених образів так званого жанру народної картини в українському аматорському живописі XVIII ст. був козак Мамай (перші згадки пов'язані із ляльковим персонажем українського вертепу), зображення якого у побуті українського селянства займало не менш поважне місце, аніж традиційні ікони. Незмінні атрибути Мамає – кінь, кобза, дуб, чарка та штоф – набували алегоричного змісту й візуалізували характерні риси української ментальності, такі як воля (зображення коня), могутність (образ величезного дуба), співучість (кобза) тощо.

Народні мотиви наповнювали національним алегоричним колоритом й інший жанр українського живопису – народну ікону, в якій також втілювалися образи селянського примітиву із потужною силою чуттєвої насиченості, які були притаманні реальному життю українського люду. Особливою колориту набув народний іконопис Гуцульщини і Карпат, унікальні зразки якого знаходяться в колекції Національного художнього музею України. Невідомий гуцульський майстер із села Космач, що є автором цілого ряду ікон із колекції музею, вводить у свої роботи завдяки наївній, аматорській техніці виконання надзвичайне відчуття не-потойбічності біблійних персонажів, де навіть обличчя Христа (ікона "Деїсус") нагадує лице простого сільського гуцула й тому є надзвичайно близьким і зрозумілим для українця тієї місцевості. Площинність і умовність зображення, відсутність пропорційності, наявність символічно-алегоричних

атрибутів та фольклорних елементів різко контрастують із барочним іконописом професійних живописців, що вже на той час віддавали перевагу західноєвропейським реалістичним традиціям. У цій же манері виконані ікони "Апостоли", що були частиною іконостасу гуцульської церкви Святої Параскеви, а також "Покрова".

Народні мотиви присутні й у таких найбільш розповсюджених і популярних у XVII–XVIII ст. в Україні іконописних символічно-алегоричних композиціях, як "Христос-виноградар", "Недріманне око", "Розп'яття із виноградною лозою", "Пелікан", "Христос у виноградному точильні" тощо, які із використанням традиційних прийомів разом із фольклорними мотивами зображують сутність євхаристичної таємниці. "Більшість таких зображень мала певні зв'язки з образами народного мистецтва, зокрема з "деревом життя". Перекликаються з цим мотивом і генетично споріднена з середньовічною культурою геральдична композиція "Древо від кореня Ісеевого" або хрест, обвитий виноградною лозою, Христос витискає гроно винограду, Христос в чаші та інші" [6, с. 37].

"Зображення пелікана, що роздзьобує свої груди, годуючи пташенят власним м'ясом і кров'ю, було поширене у католицькій іконографії. Пензлем українських живописців воно було перетворене на картини, по суті, декоративні, в яких замість незграбного пелікана малювався граціозний лебідь" [2, с. 132]. Не дивно, що символічно-алегоричний образ пелікана, який, за середньовічними легендами, вириває частини свого тіла, щоб нагодувати ним своїх пташенят, і уособлює, за християнською традицією, жертвенну смерть Спасителя, співвідноситься в українській ментальності із любов'ю батьків до своїх дітей та самопожертвою заради їхнього щасливого життя, відходячи при цьому від суто канонічного розуміння даного символічного образу. Сімейні цінності для українця мають стрижневе, фундаментальне значення, навантажуючи іконописне зображення пелікана суто іманентним, національно забарвленим змістом. Елементи народного примітиву, умовність зображення й фольклорні елементи ще більше наближують даний образ до широких верств простого населення, трансформуючи ідеї християнської жертвенності зрозумілою й широкодоступною мовою.

Як зазначає П. Білецький, "дуже поширеним був сюжет "Недріманне око". Хлопчик-Христос зображувався в таких іконах сплячим, зручно примостившись на хресті, біля якого лежать призначені йому для майбутніх тортур знаряддя – цвяхи, списи, терновий вінець, канчук, стоїть стовп, до якого його мають прив'язати катуючи" [2, с. 130].

Символічно-алегоричний іконописний образ "Христавиноградаря" містить у собі не тільки натяк на євхаристичну таємницю причастя, яка із національним колоритом уособлена фігурою Христа, що вичавлює виноградний сік – символ крові Спасителя – в ритуальну євхаристичну чашу на фоні дерев'яного хреста, оповитого виноградною лозою, та кам'яної труни, а й мотиви селянської щоденної праці – важкої та жертвної. "Є тут щось від образу того доброго божества, яке допомагає селянинові і його праці, того Христа, що ходить за селянським плугом, як про це співається в народній щедрівці. Мабуть, у цьому й полягає основа популярності цього образу в старому українському іконописі" [6, с. 38].

Серед представників так званої високої культури української "верхівки" був дуже розповсюджений іконописний сюжет "Покрови", інтерпретований у національному ключі як захист та покровительство духовенства, монарших осіб та козацького гетьманства, що представлені на іконі першої пол. XVIII ст. з колекції Національного художнього музею України "Покрова з Богданом

Хмельницьким", на якій зображений російський монарх, гетьман та православні священики, вкриті візерунковою одежею Богоматері, що символізує її покровительство і заступництво. Як зазначає Жолтовський, також образ Богородиці у царській короні, що зображена в апокаліптичному дусі із крилами у вигляді мантії, яка вкриває герб Російської імперії із двоглавим орлом, в оточенні Христа та печерських старців Антонія з Феодосієм на фоні Києво-Печерської Лаври, у вигляді гравюри міститься на авантитулі "Києво-Печерського патерика", що був виданий у 1661 році. У такий спосіб символічно-алегоричні художні зображення використовувались провладною елітою у своїх суспільно-пропагандистських цілях, доступною візуальною мовою представляючи стратегічні напрямки розвитку українського суспільства. Невдовзі сюжет "Покрови" починають використовувати й у світському живописі, зразок якого із села Сулимивка представлений у київському музеї. На ньому в характерній для даного сюжету манері, в реалістично-алегоричній техніці, представлена світська козацька спільнота, монарші особи в оточенні аристократично вдягнених придворних дам на фоні іконостасу з зображенням Богоматері-Покрови.

Знаком приналежності до панівної верстви виступали у тогочасному українському суспільстві, слідом за російським, парсуни – живописне синтезоване поєднання світського портрету й іконопису, на якому зображувалися видатні, заможні особи в оточенні алегоричної атрибутики, що вказувала на основні ознаки їх статусу й положення у суспільстві. "Поважні достойники у статуарно фіксованих позах, з неприпустимо серйозним виразом обличчя (власне "парсуни" – парадні портрети, що висіли у покоях шляхти та козацької старшини, засвідчуючи їх соціальний стан і місце в суспільній ієрархії), з сумнівдстороненим поглядом для живого особистісного співчуття (епітафальні та поховальні портрети)" [3, с. 153]. Подібний атрибутивний "мікс" наближено до реалізму, але позбавленої будь-якої життєвості й емоційності образності з емблематично-алегоричною атрибутикою, що також відзначалась своєю фактажністю, штучністю й геральдичністю, з одного боку, робив парсуну певним різновидом втілення національно-своєрідних форм, відмінних від західноєвропейських зразків, а з іншого – позбавляв її глибини, залишаючи на рівні емблематики статусу.

За свідченнями Жолтовського, алегоричні повчальні мотиви були також у розписах не тільки церковних, але й світських приміщень, що, на жаль, у переважній більшості були знищені часом, і відомості про них наявні лише у писемних джерелах. Із мандрівних описів Долгорукого ми довідуємось про алегоричні сюжети розписів Київської академії, що рясніють античними образами Вергілія, Цицерона та інших давніх мислителів, а також язичницькими божествами й міфологічними персонажами на кшталт Аполлона, Фаетона та інших. Алегоричними сюжетами також сповнені розписи будинку архієрея в с. Андруші на Київщині, в яких "традиційний алегоризм поєднаний із сатиричною тенденцією. Тут висміюються багатослівні та пусті, на думку гордовитого єпископа, відвідувачі його кабінету, зарозумілі вискочки, безталанні поети та ворожі українському народові єзуїти" [148, с. 35]. У такий спосіб, знову ж таки, живописні алегоричні зображення виступають у ролі повчальних звернень, послань до їх глядачів, що покликані донести істини життєвої мудрості до широкого загалу, а також представити їх замовника у ролі мудрої, освіченої людини.

Барокові мотиви в українській архітектурі у цей період були позначені наявністю двох тенденцій, підпорядкованих західним католицьким впливам та власне укра-

їнській традиції, що втілилась у зразках так званого "козацького бароко", яке у вигляді вихідних будівельних принципів зверталося до типу древніх хрещатих храмів. Як зазначає М. Попович, "хрещатий" означає таку споруду, що в плані являє собою хрест, між кінцями якого вбудовуються квадратні виступи. Ще у давньоруських соборах бачимо хрещаті колони" [309, с. 269]. Про символізм давньоруських хрестово-купольних храмів вже було згадано у попередніх розділах, але варто повторно вказати на важливе значення обрання у вигляді фундаменту храму одного зі стрижневих символів християнства – хреста, на якому було розіп'ято Спасителя. Звісно, що дуже багато елементів в оздобленні було запозичено із західноєвропейських барокових зразків, що ще раз свідчить про неможливість повного відокремлення національних форм від привнесених. Інший тип споруд, позначений західноєвропейськими впливами, іноді називають "єзуїтським бароко" (собор св. Юра, каплиця Боїмів у Львові, Костел єзуїтів у Луцьку тощо). Символічно-алегоричні біблійні образи у подібних храмових спорудах, як правило, були представлені скульптурними групами, що, на відміну від православних храмів, домінували в їх інтер'єрі.

До розгляду етно-національної специфіки української барокової образотворчості зверталися у своїх дослідженнях такі вітчизняні науковці як Л. Довга, С. Кримський, М. Ольховик, Б. Парахонський та інші.

Східноукраїнський культурний простір того часу більш схилився до реалістично-академічних тенденцій російського мистецтва, завдяки чому твори образотворчого мистецтва "набувають більш прозорого змісту, майстерної композиційної побудови і якісного художнього виконання" [6, с. 40].

Таким чином, можна зробити висновок про те, що українське образотворче мистецтво XVII–XVIII ст. постає надзвичайно складним і неоднорідним феноменом, який поєднує у собі як західноєвропейські впливи, так і своєрідний, унікальний національний колорит, що знаходить своє відображення як у змішаному домодерному типі візуального образу, так і в символічному (символічно-алегоричний вид) й реалістичному типі (реалістично-чуттєвий вид) візуального образу, що наявні у творах українських авторів.

Висновок. Потрібно зазначити, що в результаті потужної взаємодії із західноєвропейськими тенденціями реалістичної образності, українське образотворче мистецтво доби бароко відходить від візантійських канонів із їх символічною умовністю, все більше наближаючись до реалістичного типу (особливо у жанрі портрету), але зберігаючи при цьому символічно-алегоричні прийоми, що набувають своєрідних етно-національних форм і специфіки. Одними із найбільш розповсюджених іконописних символічно-алегоричних композицій стають "Христос-винградар", "Недрімане око", "Розпяття із виноградною лозою", "Пелікан", "Христос у виноградному точили" тощо, що із символічно-фольклорними мотивами зображують сутність євхаристичної таємниці. Символічно-алегорична образність українського мистецтва активно використовує поєднання візуального образу зі словом, що розповсюджується як у монументальних розписах, так і в емблематично-символічних стародруках, що стають надзвичайно поширеними в українському культурному просторі, виконуючи важливі просвітницькі функції й розширюючи обізнаність у сприйнятті символічних образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бароко в славянських культурах / Под ред. А. В. Липатов, А. И. Рогов, Л. А. Сафронова. – М.: Наука, 1982. – 352 с.

2. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К.: Мистецтво, 1981. – 159 с.
3. Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століть / І. А. Бондаревська. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2005. – 308 с.
4. Денисенко А. Емблематичні, алегоричні та символічні сюжети в українських стародруках другої половини XVII–XVIII століть [Електронний ресурс] / А. Денисенко. – С. 201–202. – Режим доступу: http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf
5. Довга Л. Система цінностей в українській культурі XVII століття (на прикладі теоретичної спадщини Інокентія Гізеля) / Л. Довга. – К.: Львів: Вид. "Свiчадо", 2012. – 343 с.
6. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983. – 180 с.
7. Макаров А. М. Світло українського барокко / А. М. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
8. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К.: "АртЕк", 1998. – 728 с.
9. Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2-х томах. Т.1. / Г. Сковорода. – К.: Наукова думка, 1973. – 532 с.
10. Стромиліук Л. Європейський вплив на українське малярство та барокові розписи Софії Київської [Електронний ресурс] / Л. Стромиліук. С.7–8 – Режим доступу: http://nauka.uagate.com/wpcontent/uploads/2014/03/1_Stromyliuk_2014_03_28_08_54_47_682.pdf
11. Тесинг Я., Копієвський І. Символи і Емблемата / Я. Тесинг, І. Копієвський. – Амстердам: Типографія Генріха Ветштейна, 1705. – 306 с.
12. Чижевський Д. Філософські твори: у 4 т. Т. 1. / Д. Чижевський; [під заг. ред. В. Лисового]. – К.: Смолоскип, 2005. – 402 с.

REFERENCES

1. *Barokko v slavjanskih kul'turah [Baroque in Slavic cultures]*, (1982). Moscow, Nauka.

2. Bilec'kij, P. O., (1981). *Ukrains'ke mistectvo drugoi polovini XVII–XVIII stolit' [Ukrainian art of the second half of the XVII-XVIII centuries]*. Kyiv, Mistectvo.
3. Bondarevs'ka, I. A., (2005). *Paradoksal'nist' estetičnogo v ukrains'kij kul'turi HVII–HVIII stolit' [The paradox of the aesthetic in the Ukrainian culture of the seventeenth and eighteenth centuries]*. Kyiv, Vid. PARAPAN.
4. Denisenko, A. (2001) *Emblematicni, alegorichni ta simvolichni sjuzheti v ukrains'kij starodrukah drugoi polovini XVII–XVIII stolit' [Emblematic, allegorical and symbolic plots in Ukrainian old prints of the second half of the XVII-XVIII centuries]*. Retrieved from http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf
5. Dovga, L. (2012). *Sistema cinnostej v ukrains'kij kul'turi HVII stolittja (na prikladi teoretičnoj spadshhni Inokentija Gizelja)*. Kyiv-L'viv, Vid. "Svichado".
6. Zholtovskij, P. M. (1983). *Hudozhne zhyttja na Ukraini v XVII–XVIII st. [Artistic life in Ukraine in the XVII-XVIII centuries]*. Kyiv, Naukova dumka.
7. Makarov, A. M. (1994). *Svitlo ukrains'kogo barokko [The light of the Ukrainian baroque]*. Kyiv, Mistectvo.
8. Popovich, M. V. (1998). *Naris istorii kul'turi Ukraini [Essay on the history of culture of Ukraine]*. Kyiv, "ArtEK".
9. Skovoroda, G. (1973). *Povne zibrannja tvoriv u 2-h tomah [Complete collection of works in 2 volumes]*. V.1. Kyiv, Naukova dumka.
10. Stromiljuk, L. *Evropejs'kij vpliv na ukrains'ke maljarstvo ta barokovi rozpisi Sofii Kiivs'koj [European influence on Ukrainian painting and baroque paintings of Sophia of Kyiv]*. Retrieved from http://nauka.uagate.com/wpcontent/uploads/2014/03/1_Stromyliuk_2014_03_28_08_54_47_682.pdf
11. Tesing, Ja.; Kopievskij, I. (1705) *Simvoly i Emblemata [Symbols and Emblem]*. Amsterdam, Tipografija Genriha Vetstejna.
12. Chizhevs'kij, D. (2005). *Filosofski tvoriv: u 4 t. [Philosophical works: in 4 vols.]* T. 1. Kyiv, Smoloskip.

Надійшла до редколегії 09.01.21

S. P. Stoian, Doctor of Philosophical Science, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

UKRAINIAN BAROQUE IN VISUAL ARTS –
NATIONAL SYMBOLS IN THE CONTEXT OF EUROPEAN CULTURE

The article studies the peculiarities of visual image symbolic type originating in the artistic practice of Ukrainian baroque. It is stated that baroque culture of 17-18 cent. was spreading across Ukrainian territories. Meanwhile Ukrainian art of that period was developing in close interaction with the art of Central Europe, Russia and Balkan countries. Realistic traditions of Western Europe were actively taking roots on Ukrainian territory thus forming the alternative for sacral orthodox art. Symbolic and allegoric type of visual art is mostly used for didactic and educational aims (I. Galyatovskij), narrative ones (I. Bondarevska) and to be more precise and clear it is accompanied by text explanations. Symbolic motives are also represented in virtually all works of H. Skovoroda distinguishing purely symbolic images and fantastic ones. He believes that symbolic imagery is a "picture of wisdom". Emblem-embedded and symbol-embedded books with symbolic and allegoric illustrating engravings become more common and widespread due to the typography development. Publication of "Symbola et Emblemata" and "Iphika Hieropolitica" promotes the usage of these murals, icon paintings, and didactic motives of secular arts. Symbolic and allegoric contents of ethno-national coloring fill the imagery of Ukrainian national icon paintings ("Cossack Mamay", etc.) and symbolically-allegoric compositions of icon paintings ("Jesus Christ the Husbandman", "The Eye of Providence", "Crucifixion with Vine", "Christ in the Winepress", etc.). Also allegoric motives are used in parsuna genre.

The article states that, due to the rationalistic tendency influence of European culture, Ukrainian visual art of baroque period moves away from Byzantine canons with their symbolic conventionality thus turning more and more to realistic type of imagery (especially in portrait genre) and at the same time retaining symbolic and allegoric techniques which gained some ethno-national peculiarities.

Key words: Ukrainian baroque, symbolism, symbol, allegory, visual art, culture.

С. П. Стоян, д-р филос. наук, доц.,
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

УКРАИНСКОЕ БАРОКО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ –
НАЦИОНАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Рассмотрена специфика проявления символического типа визуального образа в художественной практике украинского барокко. Отмечается, что в XVII–XVIII ст. барочная культура активно распространяется на украинских территориях. Украинское искусство этого времени развивается в тесном взаимодействии с искусством стран центральной Европы, России и балканских народов. Реалистические западноевропейские традиции активно укореняются на украинских территориях, формируя альтернативу сакральному православному искусству. Символически-аллегорический вид визуального образа используется преимущественно в дидактически-воспитательных (И. Галыатовский), повествовательных целях (И. Бондаревская) и для большей понятности дополняется текстовыми объяснениями. Символические мотивы присутствуют практически во всех произведениях Г. Сковороды, разграничивающих чисто символические образы и фантастические. Он считает, что символическое изображение – это "мудрая картина". С развитием книгоиздания происходит распространение эмблематично-символических книг с символически-аллегорическими иллюстрациями-граюрами. Аллегорические мотивы используются также в жанре парсуны. Отмечается, что украинское изобразительное искусство эпохи барокко под влиянием рационалистических тенденций европейской культуры отходит от византийских канонных с их символической условностью, все более приближаясь к реалистическому типу образа (особенно в жанре портрета), но сохраняя при этом символически-аллегорические приемы, приобретающие своеобразную этно-национальную специфику.

Ключевые слова: украинское барокко, символизм, символ, аллегория, изобразительное искусство, культура.

НАУКОВІ ЕСЕ, ОГЛЯДИ, АНАЛІТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

М. І. Коробко, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
margarytakorobko@gmail.com

ОПИТУВАННЯ "УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ": ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК УНІВЕРСИТЕТУ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ТА КАРАНТИНУ

Ростислав Фанагей (магістр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка): Звичайно, що наразі найпростіше розглядати короткострокові наслідки карантину, які прикладаються до повсякденного життя. Водночас видається доволі безглуздою популярна риторика, яка імплікує певні висновки щодо докорінної зміни системи виходячи з наявних наслідків, які стосуються виключно медично-гігієнічного виміру. Водночас змістовно збіднілим постають думки про роль пандемії як каталізатора давно прогнозованої економічної кризи. Тобто ми не можемо зосередитися на карантині суто як на відповіді на загрозу медичного ґатунку – окрім того що це є спрощенням проблеми, тут зникає проблемність як така, бо передбачається відновлення звичної повсякденності після критичного періоду. Водночас акцент суто на економічному знімає з порядку денного саму пандемію.

Можливість лавірувати у цьому проблемному полі дає практичний вимір як такий. Ми можемо розглядати практику у фукіанських формулюваннях як діяльність, яка включає в себе і свою мету, і свої ж умови здійснення. Тут певним чином можна прослідкувати аналогію із гегелівським становленням духу як субстанції-суб'єкта у зв'язку із марксівськими формулюваннями стосовно взаємної зміни у практиці і суб'єкта, й об'єкта.

І саме біля цих двох "навкологегельянських" формулювань обертаються дві мої думки стосовно наслідків пандемії: на соціальному рівні ми маємо говорити не про економічну кризу, а про кризу світ-системи посткапіталізму із неоліберальною гегемонією. А на онтологічному рівні – про перехід до темної об'єкт-орієнтованості. Стосовно ж самого карантину, поєднуючи ідеї макросоціологів та фукіанський аналіз дисциплінарних практик, можна сказати про втілення логіки потоків у вимірі дисциплінарного інфраконтролю.

Певним чином взаємопов'язано відбувається криза геополітики та біополітики, і обидві у своїй кризі розширюються у специфічному системному хаосі. Тут доречно щось подібне до бодіярівського неологізму "імплізія". Перша та остання думка пов'язані. Стосовно ж об'єкт-орієнтованої онтології можна уточнити, що відносно пандемії її варто розглядати у варіанті віталізму Вударда, який він наділяє значенням просторово-темпорального здійснення досвіду. У межах його побудов важливими для нас є не загальні антикореляційні погляди на існування живого, а його тлумачення вірусного існування. Воно здійснюється на межі завершеності тіла та принципової відкритості. Людина в даному випадку у самій взаємодії із вірусом, а що важливіше, в усвідомленні його та себе постає шизоїдом, який існує на межі своєї скінченності (і стосовно усвідомлення смерті, і передусім своєї тілесної завершеності) та необхідності соціокультурної екстеріоризації задля виживання.

Вірус в такому випадку руйнує самі засади суб'єктивності, адже окреслені шизоїдні полюси взаємовиключні – у своїй завершено-закритості людина неспроможна як

така, у принциповій відкритості вона втрачає себе. А техніко-державна екстеріоризація (на яку покладається надія) повністю долає суб'єктну орієнтованість, бо у своїх біополітичних потугах остаточно розташовує існування людини відносно самої можливості вірусу.

Стосовно ж гео/біополітичної кризи ми бачимо, що наддержавні інститути зразка американської гегемонії виявили свою неспроможність, сам по собі глобальний капіталістичний лібералізм / ліберальний капіталізм показав безпорадність у подоланні кризової ситуації, та більш того – став її причиною. Тут ми бачимо, що гегемонія, яка мотивувала остаточно подолання територіалістської логіки у капіталістичному накопиченні, втрачає силу, сам гегемон (який, звичайно, вже давно поступово слабшає) опинився в епіцентрі проблеми. Відбувається ситуація, в якій потоки придушуються, а територія обмежується – держави "зачинаються", але ця умовно територіалістська логіка направлена всередину. І тут можна сказати вульгарну банальність – на "невидимого ворога", але це повертає нас до попереднього абзацу. Більш того, ця ситуація вимушеної "незацікавленості" дає можливість сказати про об'єкт-орієнтовану геополітичну імплізію. Сам по собі неолібералізм як економія управління, яка у варіанті Фуко не несе в собі свою мету, в цій ситуації при колапсі світ-системи (як умови свого існування) або вийшов на грань дефіциту управління, або ж, навпаки, у надмірність, таким чином нівелювавши сам себе для невдоволеного громадянського суспільства.

Стосовно ж впливу на безпосередній повсякденній практиці здається, що специфічним чином на місце біополітичної проблеми дисциплінарного розмежування стає проблема поєднання розпорошеного людського ресурсу посткапіталістичної економіки. Просторовість досвіду долається. Прозорість дисциплінарного простору й офісу, й вищої школи для "наглядача" заміщується прозорістю для кожного, зникає перспектива. Якщо раніше дисциплінарність обумовлювала/ся дискурсивністю/ю, то тепер єдина можливість (а водночас непереборна сила) її існування – це бути самим візуальним. Але не у варіанті візуального нагляду (ока за тілом, яке може бути покаране), а у варіанті власної відкритості – обернена паноптичність – можливості бути побаченою. Але ця відсутність перспективи, залиття світлом, повна відкритість – це все відсутність диспозиції, яка не дає реально бачити ні просторове, ні соціальне, а отже, не дає бачити взагалі.

Марина Процюк (магістр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка): У контексті освітніх практик варто згадати дихотомічність демократичності та елітарності в історії освіти. У XIII столітті зникають голіарди. Їх зачепили переслідування і прокляти, але і власна схильність до чисто руйнівної критики не дозволила їм знайти своє місце в будівництві університету, який вони так часто залишали, щоб встигнути насолодитися жит-

тім і подорожувати. Закріплення інтелектуального руху відбувалося в організованих центрах, в університетах, звідки згодом пішли ці мандрівники.

В університетах відбувається десакралізація природи, критика символізму – необхідні у будь-якій науці. Християнство зробило це можливим з моменту свого поширення, переставши вважати природу, зірки, явища – богами. До того ж університети знайшли могутнього захисника – папство. У Парижі папа в XI ст. дарував університетській корпорації перші привілеї, а наступні папи затвердили її автономію. Той, хто отримував ступінь, складав іспити серед студентства, – прославлявся, той, хто вступав на перший курс, – терпів висміювання під час вступу: ніби має звірині очі, вуха, зуби, роги, що слугувало виробленню солідарності в особливій освітній спільноті. Студенти вірили, що так позбавляються провінційності. У XIII столітті професійна мораль – це вже привілейований бік релігії кліриків. Церква хотіла безкоштовної освіти, бо знання – це дар Божий, яким не можна торгувати. В XIV столітті вже нема інтелектуала-працівника, хоча викладачі вимагають у студентів винагороду за лекції. У наступному столітті в університетах було лише по одному студенту, що вчиться безкоштовно. В XV столітті, після справи Жанни д'Арк, король відібрав у університету судові та податкові привілеї, підвладний парламент, пізніше він був позбавлений права на страйк. Із поширенням національних мов схоластична латина стала мовою привілейованих, скарбом без вжитку. В цьому контексті гуманісти-вчені починають писати тільки для посвячених та одразу претендують на геніальність. Їхні праці присвячено закритій групі, створено для еліти інституту Колеж де Франс.

Освіта є формою виробництва соціальної структури через статусність. Освіта – це виробництво знання (двох видів: наукового і звичайного), спільноти (взаємодія з державою та іншими установами), економіки. На сьогодні освіта не слугує для вироблення національної держави і бюрократії для неї, як це було у французів, а на німецький лад – виконує послуги "навчання" на замовлення, тобто це взаємодія на основі співробітництва, тут суб'єкт, що продукує знання, – індивід. Карантинні практики опосередкування отримання знання через технічні засоби сприяють функціоналізації навчальної діяльності та впорядковують дії акторів. Це дуже добре грає на якість сучасної освіти, проте варто уникати того, щоб функція абсолютизувалася щодо змісту, формальності.

Дистанційне навчання потребує ще більш інтенсивного коучингу з боку викладачів щодо плану дій, пріоритетності виконання певних завдань, розподілення часу, методів оцінювання, об'єктування обрання певного формату взаємодії зі студентами, тому тут стає зрозумілим, що артикуляція значущості виділених змістів та етапів покращує зміст навчання.

Дистанціювання від міміки, невербальних впливів між суб'єктами та об'єктами навчання (атмосфери живої співприсутності) дещо згладжує емоційний аргумент на користь важливості і цікавості матеріалу, проте максимально мотивує до самоорганізації, підвищення продуктивності та функціоналізму.

Оскільки під час самоізоляції візуалізація інтерсуб'єктивності соціального простору, а також соціальних інтеракцій переноситься більшою мірою у площину віртуального, а вибір, підпадати чи не підпадати під вплив дисциплінарних практик, – радше лежить на самому індивіді, залученість у них визначається глибиною вмотивованістю індивіда та його залученістю у структурні зв'язки. Коли соціальний нагляд

перестає бути наочним, все менше дій людини обумовлено реактивністю (діяти доти, доки діє примус), соціальною конформністю. Під час самоізоляції, все-таки продовжується нагляд за індивідом у форматі паноптикуму Фуко (камери на дорогах, поліція, мобільні додатки, що перевіряють, чи дотримується людина обсервації), а також і у форматі "нагляд всіх за всіма", як на міській площі, коли, скажімо, той, хто порушує ізоляцію, моментально опиняється на фото в соціальних мережах, зроблених іншими громадянами, і піддається суспільному осуду. Варто лише згадати подібні процеси, коли сакральна людина в Римі, що засуджена народом, не могла стати священною жертвою, проте була вбита державою. Також у догляді за собою та в залученні до дисциплінарних практик за відсутності нагляду суспільства та унаочнення взаємодії викладача і студента у віртуальному просторі починає відігравати все більшу роль самонагляд і самоконтроль – графіки продуктивності, блокноти-планери, to-do листи, мобільні додатки, де можна отримувати призи за дотримання умов карантину.

Важливість співприсутності, соціальних інтеракцій під час вироблення людиною себе, створення певного продукту (робота, хобі) підтверджує таке незвичне явище, що деякі люди ведуть відеотрансляції зі своїх домівок на широкий загал, знімають більше "сторіс" в соціальних мережах, аби наявність спостерігача та видима актуалізація їх **соціального Я**, соціального обличчя спонукала до професійної діяльності у домашніх умовах наодинці із собою.

Також в умовах віртуалізації соціальних інтеракцій варто звернути увагу на все більш актуальний феномен інформаційного саботажу в ЗМІ. Засоби масової інформації створюють спрощену картину світу і підривають її за можливості. Новини щодо коронавірусу змінюють локальні та глобальні події у реальному житті. Медіасаботаж фактів діє більш довговічно та потужно, ніж PR-компанії, проте інформаційні "викиди" нейтралізують маргіналізацію складних феноменів. Фейкові новини говорять про множинність картин світу, висміюють механізм медіа, іронізують. Приклад вірусних новин – розповідь про те, що в одній із серій американського мультфільму "Сімпсони" ще багато років тому була передбачена епідемія невідомого коронавірусу, що розпочалася у Китаї.

Тут можна сказати, що, по-перше, за допомогою трансляції успішно створених скандальних новин можуть культивуватися актуальні ідеї, закріплюватися в масовій свідомості соціально значущі інформаційні коди, суспільні норми. Мобільність таких новин дозволяє їм миттєво ставати актуальними. В умовах інформаційного хаосу, породженого не тільки технологіями, а й імплузією сенсу, вірусні новини можуть допомогти в упорядкуванні інформації, виділенні бажаних значень з нестабільної текстової семантики, симулювати можливість повернення розгубленої свідомості індивіда епохи постмодерну до гарантованої онтологічної стабільності смислів.

По-друге, обговорення фейкових фактів про коронавірус, таких як те, що через тести "заражають людей", може перешкодити формуванню окремих прогалин в освіті, організовуючи таким чином пізнавальні процеси і формуючи глосарій.

По-третє, певні радикальні новини можуть слугувати своєрідною точкою біфуркації, в якій переосмислюється минуле, ламаються стереотипи, долається громадський консерватизм, іншими словами, формується власна думка. Скандальні новини, скажімо, про адреси хворих коронавірусом, що не дотримувались обсервації, та

розпочата слідом за цим "охота на відьом" – пропонують подивитися на звичні речі під новим кутом зору. З іншого боку, ідеологічно вивірені новини допомагають зберегти стабільність суспільства.

В-четверте, скандальні новини про вірус здатні стати точкою зростання суспільної свідомості, ініціювати процес обговорення замовчуваних з якихось причин суспільних проблем, винести ці проблеми на обговорення.

Також під час карантину як надзвичайної ситуації актуалізувалася проблема прогалін у демократії та "ілюзії рівності". Біополітика держави впроваджує надзвичайний стан, що виражається в нерозділенні зовнішнього і внутрішнього, що підриває договірні теорії держави. Певний авторитаризм під час карантину у демократичних країнах легітимізується порушенням звичних умов життя, "загрозливою ситуацією" та відсутністю офіційного оголошення надзвичайного стану. Проте політика щодо обмеження громадянських прав фактично засвідчує усі ознаки надзвичайного стану. Варто лише згадати, як Римський диктат мав владу в ситуації надзвичайного стану. Надзвичайний стан вводився неявним чином, як колись у США і Британії у відповідь на теракти 11 вересня. Виконавча влада на практиці нівелювала встановлені правові процедури до тих, хто під вартою. Надзвичайний стан, що приймається на невизначений час, продовжувався до кінця сутичок, як це було у нацистській Німеччині до 1945-го, і весь цей час не було офіційної артикуляції зміни правлячих режимів.

Друга пастка таких дисциплінарних практик полягає в тому, що всезагальні права на свободу пересування, користування місцями громадського відпочинку і т. д. гарантуються якимисьь всесвітніми інстанціями із захисту прав людини, до яких як до абсолютного авторитету апелюють країни, а внутрішні проблеми держави вирішуються місцевою адміністрацією, а не всесвітніми інстанціями. Природне і всезагальне право гарантується в ліберальних країнах тільки всесвітніми конвенціями, а не політикою конкретної держави. Були виключення в історії, на які не діяла Женевська конвенція або американське законодавство, як це було з євреями, індіанцями, також в англо-бурській війні. Авторитаризм генетично присутній у національній державі. Держава забирає людське життя із сфери божественного і піддає своєму авторитарному довільному рішенню. Громадяни – це об'єкт біополітики, управління звичайним біологічним життям людини, що актуалізується з XVI ст. відповідно до розповсюдження дисциплінарних та візуальних практик Нового часу. В центрі конституційної законності надзвичайного стану ховається абсолютний суверен держави.

Анастасія Мішустіна (магістр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка): Постає питання глобалізації: з одного боку, вона виявилася причиною поширення пандемії та показала реальну природу "глобального селища" й ризоматичності загальновсвітєвих зв'язків. З іншого ж боку, продемонструвала людську здатність мобілізуватися та потенціал взаємодопомоги на міжнародному рівні, коли для всього світу вигідна боротьба задля безпеки людства як виду. Звідси – усвідомлення власної тілесності та біологічної природи існування, а також єдиної основи с УСІМА людьми (що в останні роки було неможливо уявити через постійну диференціацію з іншими через належність до соціальних груп, починаючи з сім'ї та закінчуючи конфесією чи нацією). Тілесність теж починає відрефлексовуватися до найменших деталей (рукостискання, доторк до обличчя, миття рук, доторк до дверних ручок і кнопок ліфту тощо), що перевантажує людську психіку, але протя-

гом часу формує нові звички в особистій гігієні, сприяючи звууженню тілесної схеми й самообмеженню. Можливо, це приведе до більшої толерантності та відкритості. У тому числі це стосується, наприклад, гендерних стереотипів чи розподілу праці, зокрема й виховання дітей та хатньої роботи. Унаочнення та демонстрація проблематичності провокуватимуть (сподіваюся) рефлексію та більшу міру співпереживання.

Свідоме ставлення до світу та інших людей стало основою виживання, а це може виявитися причиною більш свідомого споживання, раціоналізації власних звичок та реалізації реальних потреб. Людина усвідомлює, що є рабою своєї соціальної реальності, та починає вибудовувати нову ієрархію пріоритетів (залежно від фінансової ситуації та можливості під час карантину) – це стосується не тільки способів проведення дозвілля (кав'ярні, парки, кіно, театри, бари і ресторани), але й кола знайомих та друзів. Відбувається перерозподіл ресурсів, у тому числі психоемоційних – тобто людина починає усвідомлювати те, що було витіснене в підсвідоме та сублимоване. Найяскравіші наслідки, напевно, можна зазначити в сімейних та дружніх стосунках, а також у питанні самореалізації – якщо людина в умовах карантину опиняється наодинці з неавтономною роботою та сім'єю, з якою просто не здатна спілкуватися, не має хобі та інших шляхів саморозвитку, то вона максимально фрустрована та має знаходити нові формати діяльності. З одного боку, такий наслідок є позитивним, адже духовно людина шукає себе та своє призначення та може нарешті знайти свою "сродну працю" чи чітко сформувані ціннісні орієнтири. З іншого боку, вона все одно дуже сильно обмежена у своїй діяльності та варіантах самовираження чисто економічно.

Це усвідомлення пов'язане також з умовами життя – коли простір діяльності обмежується однією квартирою чи будівлею і світ навколо звуужується до маленьких розмірів, відбувається акцентуація всього того, що в цьому просторі не відповідає вимогам комфортного існування. Схожа увага звертається на тіло та тілесність – тобто індивід здатний фізично змінювати свій простір під себе (у тому числі й тіло як вмістилище свідомості через практики спорту), що сприяє здоровому індивідуалізму, який нікому не заважає, бо ніхто не бачить його проявів. Можна бути ким завгодно, але першим кроком на шляху ставання собою є величезний стрес від залишання наодинці з самим собою (чи принципової неможливості цього через співжиття з іншими). Чисто психологічно дуже складними стають як соціалізація, так і самотність – ризик та недовіра до інших людей надтяжко переживаються комунікаційними індивідами постмодерну.

У межах подрібнених просторів відбувається диференціація функцій – куток для роботи/іжі/медитацій/відпочинку і т. д. Диференціація приватного та публічного також відбувається в рамках традиційного простору. Окрім цього, така просторова обмеженість також продукує дві можливі стратегії поведінки – це креативність чи прокрастинація. Власний простір – єдиний безпечний простір, світ навколо представляє собою небезпеку, причому невидиму та смертельну. При цьому цінність своєї нерухоності зростає мірою економічної визначеності в тому, що ця оселя буде твоєю й надалі. Рухоме майно стає елітарною умовою пересування (а не просто комфорту), коли людина позбавлена всіх переваг громадського транспорту. Це також дає підґрунтя для дослідження та переосмислення локальних просторів та районів у місті, їхньої урбаністичної комфортності, і тут радянські проекти типу Русанівки здаються набагато більш адекватними,

ніж хаотична забудова Позняків і т. д. Культурні райони втрачають свою цінність на користь спальних.

Простір взагалі стає більш цінним, ніж час. Якщо людина не працює за традиційним офісним графіком, вона може навіть не усвідомлювати день тижня чи дату, адже не має соціальних, зовнішніх маркерів, які легітимують час як такий. Не потрібно знати, котра година, аби встигнути на громадський транспорт чи в ресторан/магазин або запланувати дзвінок другові, тому що всі усюди на карантині (якщо він введений та контролюється державою). А от нестача простору як заборона вільного пересування вже є критичною.

Усі карантинні практики потребують самодисципліни як внутрішнього елемента, який стає ірраціоналізованим через страх смерті. Комунікація в українських ЗМІ була спрямована або запланувати дзвінок другові, на відміну від більшості західних, які намагалися раціоналізувати сплюснення кривої та навантаження на медицину. Звичайно, що типи комунікації взагалі відображають стан суспільства – кампанія Кличка "Не шастай" дуже по-панібратськи та іронічно обіграє серйозну проблему самоізоляції. Набагато продуктивнішою була б організація державою реальної зручної інфраструктури існування в місті, але це наштовхується на дуже низький рівень зручності проживання в Києві. І взагалі на прикладі України можна побачити нову хвилю активізації волонтерських рухів, які взялися допомагати забезпечувати лікарів необхідними елементами захисту, переорієнтували виробництва на пошиття масок і т. д. Це говорить знову ж таки про колабораційну природу українського суспільства, яке здатне мобілізуватися перед обличчям серйозної проблеми, але і про принципову нездатність держави забезпечувати такий само рівень прийняття рішень. У межах карантинних заходів на поверхню вийшли проблеми з поліцією, законодавством у цілому, медициною та урбаністикою.

Вперше потенціал Інтернету та онлайн-спілкування став реально використовуватися, причому в якості єдиної можливості комунікації. Якщо раніше переваги були лише де-юре, то зараз усвідомлюються де-факто. Тут варто зазначити, що такий злам відбувся саме в даних історичних умовах – цивілізаційно в рамках спільноти, яка здатна їх прийняти та майже повноцінно в них існувати, продовжуючи свою діяльність. Освіта, робота та дозвілля, сплата комунальних послуг, спілкування, замовлення їжі та ліків – усе це відбувається онлайн вже давно, просто в умовах карантину повною мірою. За цих умов старшому поколінню доводиться так чи інакше адаптуватися та ставати користувачами малознайомих гаджетів, і такими форсованими умовами відбувається майже повна діджиталізація, що потенційно може призвести до почастищення випадків шахрайства, спрямованого на новачків.

Альона Тапол (магістр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка): 2020 рік запам'ятовується як такий, що підтвердив на практиці всі висунуті тези про тотальну віртуалізацію життєвого простору і комунікації, знову актуалізуючи славновісну тезу Маршала Маклюєна "The medium is the message". С. Жижек пише нову працю про коронавірус і закликає до нового комуністичного режиму в єдності європейських країн, а шведський уряд починає фінансувати філософську діяльність задля рефлексії над сучасним станом тотальної невизначеності. В контексті тілесної і просторової роз'єданості та автономізації суб'єктність редукується до рамкової картини зі звуком в Zoom чи Skype. Хтось вважає себе абсолютно захищеним, обмежуючи свої контакти технічними можливостями власної техніки, а

хтось впадає в стан відчуження від комунікативного процесу і навіть власного знання.

Демократичність мережі презентує різні боки на етапі повної влади над простором комунікації. Тілесно-просторова відсутність індивіда переносить відповідальність повністю на техніку та трансформує повсякденний *habitus*. Академічний простір є площею субординаційних відношень та диспозицій, чим вибудовується ідентичність індивіда як студента, викладача, науковця чи просто того, хто є причетним до освітнього або наукового дискурсу. Перед екраном монітору індивід існує на межі того, як не загубити свою ідентичність, адже його ідентифікаційна схема звужена до власної кімнати, де простір не диференціюється на діловий та домашній закритими від родичів чи котів дверима. Окрім самого простору, в режим перелаштування вводиться і час навчання, і щоденний режим окремих індивідів. Всі в однакових умовах стають прозорими у стані змішання приватного і публічного, змінюється і налаштування сприйняття в межах навчального процесу.

Карантинний стан став викликом, на який не всі у своєму повсякденні виявились здатними відповісти – матеріально, технічно, психологічно тощо. Одні індивіди показують легкість і майстерність у володінні технічними засобами комунікації, інші опиняються перед новими для них можливостями мережі, а є ті, хто робить свідомий вибір залишитись в консервативних межах реального простору, а не віртуального. За логікою важливості потреб в стані первинного шоку і зміни габітусу освітні потреби далеко не завжди посідають ті привілейовані позиції, на яких вони знаходяться за нормальних умов. Часто освітня діяльність пов'язана з практиками соціалізації, пошуку можливості особистісного прояву, значимість яких нівелюється в умовах перебудовування життя і необхідності вирішувати первинні потреби самозабезпечення.

Практика показує, що за умов можливості відсутності викладача чи студента він більшою мірою випадає не просто з навчального процесу, але і з реальної дійсності для інших суб'єктів комунікації. Сприйняти відсутність на парі, заради присутності на якій треба зробити очевидні зусилля: транспортні, фізичні, організаційні, – простіше, ніж послідовну відсутність в мережі. Багатьом не вистачило психологічної підготовки задля такого специфічного виду сприйняття і перевірки знань. Режим онлайну проявляється на психологічному рівні в крайнощах – або в абсурдності ситуації монологу, коли ти більше спікер, ніж учасник бесіди (в якій часто вимкнені камери і мікрофони), або у відчутті тотального нагляду камери та страху того, що за тобою постійно спостерігають з вимкненою камерою, а ти не є тільки об'єктом цього нагляду, схожого на паноптичний ефект. Хочеться просто нагадати слова Жоржа Діді-Юбермана, який казав, що те, що ми бачимо, має вагу – існує – в наших очах тільки за рахунок того, що дивиться на нас. Тим не менш розкол, який роз'єднує в нас те, що ми бачимо, і те, що на нас дивиться, не можна скасувати.

В дистанційних практиках навчального процесу важко уявити підтвердження гумбольдтівської моделі університету як сфери найвищої гуманізації, оскільки все, що вирізняє гуманність академічних відношень, має свої коріння та прояви в реальному перебуванні і безпосередній присутності. Для викладачів, які навчають цілі потоки студентів, останні стають складовими елементами структури онлайн-трансляції, часто безликими і байдужими в контексті особистісних стосунків "викладач – студент". Ізольовані викладачі (за різних причин) можуть власне не ставати учасниками комунікації, не надавати лекційну інформацію чи не проводити семінарські заняття

тя – і в результаті знання і навички студента не оцінюються в їх повноті, а оцінюється наповненість документів з конспектами чи рефератами, що не виражає вмінь студента реагувати на певні твердження. Окрім цього, власне оцінюється здатність студента реагувати на виклики стану пандемії, оскільки змінюється не просто хід навчання, але й особистісні обставини та психологічні стани. Карантин стає змаганням за соціальне виживання, яке може для певних індивідів вилитися в тотальний ескапізм від усього звичного життя.

Якщо казати е феноменологічних термінах, то тілесна схема людини розширюється на її комп'ютер і телефон, без цього людина перестає бути соціально важливим актором. Вона поширюється через свої девайси, як про це і казав Маршал Маклюєн. Вади цих девайсів стають вадами самого індивіда, він стає безпомічним у своїй технічній дезактивності. Неактивні користувачі інтернет-простору виключаються з головних інформаційних потоків. Але і вмілі користувачі стають нездатними фільтрувати свою увагу та погляд у вирі вибуху інформації та посилань.

Тобто можна побачити, що дистанційність трансформує практики, глобальніші, ніж просто навчальний процес. У контексті нового формату переформатовується система соціальних, тілесних стосунків і процеси індивідуальної ідентифікації. Нові параметри дійсності вимагають тотальної самодисципліни від суб'єкта, здатності його відповідати новим формам нагляду і практикам перевірки в формах дистанційної відповідальності. Але, на мою думку, людина за нових форм віртуальної дійсності втрачає головні чинники формування власної гуманності та включеності в професійний, освітній та соціальний простір.

Марія Громова (магістр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка): Увесь світ майже одночасно увійшов у фазу, яку умовно можна окреслити як стагнацію, або "зупинку", адже через посилення карантинних заходів зупинилися майже усі індустріально-виробничі процеси, які забезпечували видимість постійного розвитку та прогресу суспільства, зупинилися "живі" комунікації між людьми в тому обсязі, якими вони були присутні до карантину. Однак зупинка роботи майже усіх сфер діяльності не означала зупинку в існуванні, а отже, необхідно було в короткий строк винайти певні методи та засоби, які б на базовому рівні могли забезпечувати роботу певних підприємств та цілих сфер задля попередження їхнього повного знищення.

Акцент одразу ж було поставлено на сферу віртуалізації комунікацій шляхом переведення діяльності в тотальний онлайн, і через те що карантин на початку здавався таким, який триватиме декілька тижнів, можливо, цей метод зміг би протягом такого короткого строку і справді підтримати повсюдну діяльність інституцій, малого бізнесу тощо. В переведенні діяльності онлайн одразу ж постали очевидні "герої" – всі ми дізналися про існування платформи Zoom, згадали, що таке Skype. Але якщо говорити про забезпечення повноцінної довготривалої діяльності, стає очевидним, що контакт у віртуальній сфері не завжди є повним та навряд чи зможе замінити повноцінний контакт між співробітниками. Але альтернативи платформам віртуального спілкування під час карантину не було.

Віртуалізація контактів між суб'єктами почала трансформувати ці самі контакти в силу власної специфічності. Безкоштовні зум-зустрічі тривають 40 хвилин, через що поступово вибудувалась нова логіка проведення нарад/занять відповідно до цього проміжку часу. Як сучасна свідомість змінюється під впливом

платформи Instagram-історій, які тривають 15 секунд (тепер це саме той проміжок часу, на який акумулюється увага дитини, саме на 15 секунд орієнтуються сфери реклами у створенні своїх повідомлень), так і свідомість працівника підприємств тепер заточена під 40 хвилин, і, з однієї точки зору, це дозволяє чітко та оперативно донести суть наради/презентації, з іншої точки зору, "жива" комунікація уявлялася такою, яка є все одно підвладною членам цієї комунікації, і припинялася вона лише за бажанням та згодою суб'єктів комунікації. Тепер же комунікація між суб'єктами контролюється та регламентується певним об'єктом впливу, який відліком цих 40 хвилин зум-зустрічі наглядає та створює дисциплінарну практику над її учасниками.

Стосовно режиму самоізоляції в період карантину також можна відзначити деякий дисциплінарний характер, а точніше, складову самонагляду. Зовнішні об'єктивні сили вибудовують стосовно суб'єкта жорсткі правила контролю невідвідування публічного простору, таким чином провокуючи створення дисципліни та згодом – осмисленої самодисципліни в членів соціуму. Зовнішня дисципліна в умовах постійного перебування в звичному для суб'єкта пристосованому приватному просторі змушує вибудувати логіку самодисципліни та самонагляду. Приватний простір суб'єкта (дім), який раніше виступав для нього простором дозвілля та відпочинку, тепер трансформується в простір роботи, яким раніше був публічний простір. Таким чином, в одному просторі поєднуються і приватна, і публічна діяльність суб'єкта, і для того щоб продовжувати свою роботу, суб'єктові потрібно постійно реалізувати над собою практику самонагляду мірою створення графіків роботи-відпочинку, зонування власного простору на робочу частину та зону відпочинку.

Також важливою трансформацією стала діяльність культурних інституцій, зокрема галерей та музеїв. Як було зазначено вище, переведення ефективної діяльності таких інституцій онлайн можливо лише за умови недовгого часу такої трансформації, але за умов 2–3-місячного карантину онлайн-практики втрачають свою ефективність. Якщо раніше відвідування музеїв та галерей дарувало суб'єктові принципово новий та відмінний досвід від тієї діяльності, яку він відтворював на роботі, то тепер здобуття такого досвіду та виконання роботи звелися до одного інструмента – девайса з Інтернетом. До того ж в набутті досвіду співіснування з артефактами мистецтва дуже важливою є фактична комунікація один на один, без залучення транслятора у вигляді ноутбуку та телефону. Реципієнт мистецтва не здатний сприйняти особистісний досвід крізь призму інтерпретації ще одного суб'єкта (фотографа або відеографа, який, навіть знімаючи артефакт мистецтва з усіх сторін, все одно привносить свою конотацію в цю діяльність). Таким чином, ті інституції, які фокусувалися виключно на унікальності своєї діяльності через фактичну присутність, протягом декількох тижнів просто вичерпали усі можливі інструменти для підтримання своєї ефективної діяльності.

Стосовно практик дистанційного навчання говоримо з власного досвіду, адже, перебуваючи на графіку індивідуальних занять вже третій рік, я сприймаю перенесення навчання не як погіршення, а як покращення умов. Через постійний робочий графік відвідування лекцій для мене видавалося неможливим, а тепер я маю нагоду розділяти досвід трансляції знань від викладача до студента так само, як і мої колеги. І якщо раніше я отримувала знання від викладача виключно шляхом переписування лекцій в однокласників, зараз я нарешті знаходжуся в тих самих умовах, з можливістю

сприйняти знання від викладача не через інтерпретацію лекції іншим студентом, а самостійно. Якщо ж говорити про трансформацію праці самих викладачів, очевидним є те, що умови дистанційного навчання погіршили їхнє сприйняття власної діяльності, адже і під час лекцій, і під час семінарів викладач має змогу комунікувати та співіснувати з групою осіб, з якими, шляхом обговорень та дискусій, є можливість чистого пізнання в розумінні гумбольдтівського університету, є можливість знаходження певної наукової істини силою спільної співпраці. Не говорячи вже про те, наскільки складнішою є трансляція знань крізь знову ж таки призму девайсів.

Як висновок хотілося б зазначити, що та точка, в якій ми знаходимося на даний момент, є повністю унікальною, і ті досвіди та трансформації, яких набув і суб'єкт, і реальність навколо нього, ще вивчатимуться, на мою думку, певну кількість років. Навіть наше сприйняття себе в соціальному бутті змінилося тією мірою, що деякі маркери, які давала нам соціальність задля повноцінного існування в ній (вибір одягу, макіяж для жінок тощо), за цей час просто нівелювалися і викрили свій умовний та штучний характер.

Анна Пустовіт (магістр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка): Пандемія коронавірусу охопила весь світ, всі сфери життя, суттєво зачепивши і галузь освіти. Школи й університети вимушені переходити в онлайн-режим, і питання в тому, чи ефективним є такий перехід? Чи достатньо для отримання освіти відеодзвінків та електронних письмових робіт?

Аспект онлайн-навчання, який неможливо ігнорувати, – радикальне змішування приватних і публічних просторово-часових координат. Фактично участь у відеодзвінках з метою проведення занять передбачає те, що студент, знаходячись вдома (простір, який начебто знімає усі дисциплінарні поведінкові очікування), має поводити себе так, начебто він знаходиться у публічному просторі, відповідаючи вимогам поведінки у присутності Іншого. Змішування приватного й публічного простору руйнує базові структури топосів, які визначають параметри нашої поведінки.

Кардинальна реструктуризація повсякденності також відображається й у часових координатах. Найбільш очевидний наслідок самоізоляції – втрата опозиції робочих та вихідних днів, що перетворює нашу реальність на "день бабака". Така темпоральна дезорієнтація пов'язана з втратою "громадського часу", який має функцію синхронізації ритмів життя кожного індивіда. Таким чином, коли у нас майже зникають можливості синхронізувати свій особистий час із зовнішнім, ми опиняємося немовби відірваними від соціальної реальності як такої. Наприклад, очні заняття в університеті регламентували час на зразок того, як за допомогою церковного дзвону регламентується життя монахів у монастирі (як це описує М. Фуко). В умовах дистанційного навчання заняття уже не виконують цю функцію, адже вони здебільшого позбавлені цілковитого темпорального закріплення.

Така раптова й неумникнена дедиференціація маркерів публічного й приватного, як на мене, вносить суттєву фрустрацію й у процес навчання зокрема.

Разом з тим можливо, що за форматом онлайн-навчання майбутнє освіти як такої. Уже зараз можна спостерігати успішні кейси здобуття необхідних знань і навичок не завдяки навчанню в університеті, а завдяки, наприклад, онлайн-курсам, які точково заповнюють прогалини практичних знань, необхідних для виконання конкретних робочих завдань. Однак хоча онлайн-курси і можуть бути ефективними для здобуття прак-

тичного знання, але вони не здатні виконувати функцію формування спільноти, яка покладена на університет. Суттєва популярність онлайн-курсів разом з тим свідчить, що університет як інститут трансляції знання на сьогоднішній день, як мінімум, позбавлений позицій монополіста.

Цікаво, що лише карантин посприяв злиттю цих двох моделей, що приведе до переосмислення навчальних практик. Кембриджський університет, наприклад, відмовився від проведення очних лекцій аж до кінця наступного навчального року – до літа.

Проте здебільшого студенти (неочікувано навіть для себе) надали б перевагу очним заняттям. Психотерапевтка Лора Вауелс зазначає, що відеодзвінки не здатні замінити живої комунікації, тому що ми звикли читувати невербальні натяки інших людей, відчувати їх присутність. При онлайн-спілкуванні, таким чином, величезний пласт комунікації стає, на жаль, неможливим. Через це ми вимушені більше концентруватися, і, відповідно, комунікація через відеодзвінки має тенденцію психологічно втомлювати людину і навряд чи може виступити заміною звичним параметрам спілкування.

У цілому мені здається, що карантин і всі його можливі наслідки однозначно вплинуть на сферу освіти. Однак разом з тим самоізоляція чудово й однозначно засвідчила вітальну необхідність людини у живій соціальній інтерактивності.

Анастасія Резнікова (магістр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка): За мить перевіривши весь світ в режим онлайн, пандемія коронавірусної інфекції, безсумнівно, стала потужним стимулом переходу до цифрових технологій в усіх культурних практиках. У тому числі й в освіті. Несподівано освітній процес в навчальних закладах повністю перемістився у віртуальне середовище, викладачі та студенти опинилися на самоізоляції. Суб'єктам освітнього процесу довелося терміново освоювати дистанційне навчання.

Якщо раніше онлайн-формат розглядався як ще один спосіб або компонент "змішаного" навчання, то в умовах карантину він моментально витіснив всі традиційні "очні" форми роботи, ставши єдиним можливим та доступним, причому для всіх без виключення суб'єктів освітнього процесу. Не давши їм жодного часу на попереднє створення необхідного матеріально-технічного забезпечення, розробку цифрових освітніх ресурсів і нових технологій навчання. Без додаткової підготовки викладачів та без методичного супроводу їх діяльності. Особливо це стосується тих педагогів, які належать до доцифрового покоління і, на відміну від студентів, не так вільно почувуються у віртуальному середовищі.

Цей карантинний експеримент, ця вимушена цифровізація має свої результати та вплив на навчальний процес. Пошук інформації в Інтернеті призводить до того, що студенти звикають до швидкого споживання інформації без поглиблення в її суть, що веде до втрати здатності сприймати великі тексти цілісно. При орієнтації на пошук готових відповідей знижується здатність мислити, аналізувати, обробляти інформацію. Можна припустити, що цифрові технології в такому випадку дещо звільняють студента від розумової аналітичної роботи. Такий формат споживання інформації лише підживлює "кліповість" мислення, для якої характерними є швидкість обробки даних, переважання візуального сприйняття, проблеми зі сприйняттям тривалої лінійної послідовності й однорідної інформації.

Дистанційна освіта вибудовує певну "цифрову стіну" між педагогом і студентом. Така "стіна" дещо спотворює реальність і змушує сприймати навчальну інформацію

не цілісно, що знову ж таки не є чимось новим для кліпового мислення постмодерної особистості. Також навчання онлайн повністю нівелює письмовий аспект діяльності. Тепер все друкується на клавіатурі. Письмо від руки вимагає певного рівня абстрактного мислення, уяви. Друк на клавіатурі цього не потребує, адже є можливість в будь-який момент будь-що змінити.

Очевидно, що втрата навичок письма сприяє втраті творчих здібностей. І хоча онлайн-навчання передбачає доступність необмеженої кількості додаткового освітнього контенту в різних формах, роль педагога набуває, певно, найбільших трансформацій. Тут згадується досвід європейських країн та навчання у школах, де концепція уроків та місце викладача в освітньому процесі були повністю змінені. У Швеції в школах викладач тепер не є буквально "викладачем" інформації, а скоріш ментором. На уроках учні отримують інформацію з наданих вчителем різних онлайн-матеріалів, найчастіше відео. Після чого їм надається певний обсяг часу для консультацій з вчителем та уточнення незрозумілих моментів. Далі учень знову лишається сам на сам вже з завданнями для самостійного виконання. Комунікація викладача та учня змінена. Форми нагляду-слідкування обмежуються технічними можливостями. Усувається класична взаємодія, але збільшується особистісна, проте зовсім нового характеру – віртуальна.

Французький філософ Жан-Франсуа Ліотар, описуючи трансформації освітнього процесу в постмодерній культурі в роботі "Ситуація постмодерну", дав такий прогноз ролі професора, мовляв, він вже є не компетентнішим від мережі запам'ятовуючих пристроїв у справі передачі встановленого знання. Не виключено, що в перспективі професор у класичному розумінні цього слова може бути виключений з освітнього процесу. Але те, що його роль зазнає певних трансформацій, – вже очевидно.

Інші культурні практики так само в форматі формажору вимушені були трансформуватись. Неабияких змін зазнала й івент-індустрія, в якій я задіяна. Карантин в один момент вимкнув всю концертну індустрію, та на даний момент вона в буквальному сенсі заморожена. Всім суб'єктам цієї сфери довелось ніби відбудувувати її з нуля, створюючи нові правила гри в абсолютно нових умовах.

Так, новою концертною формою стали концерти онлайн. Комунікаційний аспект концертів змінився. Якщо раніше концерти передбачали обов'язкову фізичну наявність і аудиторії, і виконавця, і концертного майданчика, то тепер комунікація відбувається лише у форматі онлайн, де присутні лише виконавці, а вся взаємодія між ними та їх аудиторією відбувається тільки через листування.

Карантинні концерти – це відеотрансляція виступу музикантів та онлайн-чат під час цієї відеотрансляції. В цьому чаті слухачі мають змогу спілкуватись між собою та з музикантами через модератора, "ведучого" такого концерту. Варто зазначити, що в докарантинний період спілкування взагалі не грало такої визначної ролі в концертних практиках, яку воно отримало в карантинний період. Нині ж саме цей аспект є визначним та вирішальним, адже лише за рахунок такої комунікації онлайн-концерти мають змогу взагалі відбутися.

Такі трансформації вже встигли народити новий прошарок сенсів, що отримало свій прояв, наприклад, у певному пласті жартів, смисл яких полягає в уявному відтворенні концертів у класичному їх розумінні. Слухачі жартома залишають коментарі під час концертів на кшталт "а хто останній в черзі в гардеробі?", "хто загу-

бив взуття на танцполі?", вигуки "на біс" у вигляді текстових повідомлень в онлайн-чаті тощо.

Те ж саме стосується й інших форматів культурних подій. Тепер світ зустрів нові типи івентів, такі як: онлайн-музеї, зом-спектаклі, телеграм-хепенінги, ситуативні перформанси в тік-тоці тощо. І хоча певна віртуалізація всіх сфер соціального життя була наявна і раніше, нині культурні діячі та керівники культурних майданчиків однаково говорять про те, що після карантину світ вже не буде колишнім, але поки мало хто розуміє, якими стануть нові теми та способи художнього висловлювання в цифровому майбутньому.

Всі ці нові формати і теми ще тільки належить осмислити, й очевидно, що після того як світ звільниться від пандемії, будуть проводитись сотні культурологічних досліджень про вплив карантину на культурні практики, до яких цікаво буде долучитись. А поки нам залишається тільки намагатися вловити можливу нову культурну революцію.

Анастасія Алексеєнко (магістр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка): У даній темі вважаю доцільним виокремити коло питань, що стосуються дистанційної освіти як безпосередньо, так і опосередковано. Хочу зауважити на мотиваційному чиннику учасників освітнього процесу (як студентів, так і викладачів), обраній моделі взаємодії під час навчання – формі, у якій проходиться спілкування студентів і викладачів, можливості безпосередньої взаємодії під час обговорення проблемних питань. Потрібно забезпечити двосторонню комунікацію – отримання зворотного зв'язку з приводу відповідей на певні питання студентами, можливість критичного обговорення та аналізу обраного матеріалу, оскільки це надзвичайно важливо для якості навчання та кінцевого рівня знань кожного із учасників освітнього процесу. Адже і студенти здатні внести корективи у погляд викладачів на певне питання, і навпаки – викладачі можуть направити думку студента у конкретному розрізі та навести на дискусію чи роздуми з певних питань. У цьому і полягає ефективність взаємодії викладача і студента в рамках університетської моделі отримання освіти, адже студент вступає до закладу вищої освіти з певною метою, частіше за все – це сформувати власний багаж знань, опанувати коло конкретних питань, необхідних як у подальшій професійній діяльності, так і у повсякденному житті у якості бази знань, якими має володіти освічена людина у сучасному соціокультурному середовищі. На власному прикладі хочу зауважити детальноше на мотиваційному чиннику під час дистанційної освіти як формі самоконтролю.

Карантин вплинув на сферу освіти як позитивно, так і негативно – усе залежить від конкретної моделі взаємодії, яку вибудовують між собою учасники освітнього процесу. Варто зважати і на психологічні особливості особистості здобувача освіти, рівень його знань та підготовки, можливості побудувати ефективну комунікацію під час навчання шляхом опанування певного матеріалу. Також треба зауважити і на вмінні викладача пристосуватися до зовнішніх викликів – навіть елементарно до освоєння нових технічних засобів і платформ для проведення занять, перебудуватися з аудиторної моделі взаємодії, де викладач може розраховувати на реакцію та сприйняття студента, безпосередню дискусію та ефект присутності, тоді як протягом так званої "екранної моделі взаємодії" викладач стикається з цілковитою особистою відсутністю студента з вимкненим екраном чи мікрофоном. Не менш важливим фактором у якості дистанційної освіти з власних спостережень хочу назвати якість зв'язку та рівень сиг-

налу, що значно впливає на сприйняття матеріалу, адже коли у студента або викладача є проблеми зі зв'язком та мережею, якість значно падає – відбуваються затримки, втрачається думка та частково сенс деяких цінних моментів, які надолужити потім буває доволі важко. Оскільки з власного досвіду можу сказати – на найцікавіших місцях зв'язок якимось дивовижним чином умів пропадати і якість сприйняття матеріалу від цього у моєму випадку дуже страждала.

Доводилося постійно перезавантажувати пристрій, втрачався час, тоді як у інших учасників зі зв'язком усе було добре. Або навпаки, коли у всіх учасників заняття зв'язок втрачається одночасно – переривається думка як викладача, так і студента. Особисто у мене була навіть ситуація, коли протягом відповіді на семінарському занятті у мене зник зв'язок і я не почула зауважень викладача, його коментарів, початку виступу іншого студента. А у моєї колеги на захисті курсової роботи теж раптом перервався зв'язок, що вплинуло на якість сприйняття інформації. Отже, підсумовуючи вищезазначене, однією із найважливіших умов успішного функціонування дистанційної освіти є налагодження технічної комунікації, вирішення технічних питань у процесі побудови нової, незвичної для нас раніше взаємодії, оскільки при навчанні в аудиторії будь-який технічний засіб і несправності здатне замінити живе спілкування, тоді як з дистанційною формою освіти це живе спілкування забезпечується за допомогою різноманітних технічних засобів, і якщо вже трапляється якась проблема – втрачається якість зв'язку, а отже, це впливає і на якість освітнього процесу.

Технічний бік питання може мати як негативні якості, так і позитивні – з точки зору можливості присутності студентів на парах, незважаючи на робочий процес, і невтрання часу на те, щоб дістатися з однієї точки міста до іншої, втрачаючи при цьому ефективність роботи (на прикладі думки однієї з колег по групі). З одного боку, це стирає кордони простору і часу, даючи майже необмежений доступ до певних матеріалів та дисциплін (на відміну від певного моменту, обмеженого в аудиторії), можливість мобільності у тому, щоб назначити зручний для більшості час заняття без відриву від виробництва, так би мовити, забезпечивши повноцінний освітній процес якомога якісніше та доступніше як для викладача, так і студента (можливість брати участь у занятті з будь-якої точки, де є мобільний зв'язок та робочий телефон).

Отже, ми вже перерахували такі особливості, що впливають на якість дистанційної освіти загалом, як мотиваційний чинник, технічні можливості, мобільність, гнучкість та менша обмеженість у сприйнятті інфор-

мації, психологічний – перебудова моделі взаємодії в електронному форматі, зміна сприйняття, підлаштування під виклики сучасного середовища.

Також до особливостей в умовах карантину варто зарахувати економічну складову – можливості професійного зростання за обмеженості ресурсів або, навпаки, занепад звичного середовища і можливість пошуку альтернативи, яка була б здатна замінити звичний режим і задовольнити необхідні потреби у спілкуванні. За час карантину змінився погляд і на дисциплінарні практики. Змінилася точка зору на зміст знання – воно стає більш структурованим (чітка вибудова взаємодії, дотримання певних вимог в умовах вимушеного обмеження). Переглядаються ціннісно-орієнтаційні складові, що виражається у наданні більшої цінності особистою спілкуванню, осягненні переваг і недоліків глобалізаційних процесів, зміні соціальних парадигм та умов взаємодії – соціальна дистанція і засоби захисту на певний час стають новими умовами реальності, які і після завершення карантину існуватимуть певний час. За час карантину кардинально змінилася модель соціальної взаємодії.

Те, що раніше вважалось негативним явищем – часте сидіння в Інтернеті, віртуальна комунікація, – в певний період часу стає порятунком в умовах обмежень і новою рушійною силою як економічної та соціальної сфери в цілому, так і дистанційної освіти в рамках нової моделі взаємодії. За умови правильного та ефективного використання та врахування вищезазначених характеристик дистанційна освіта здатна посісти значне місце у новій моделі взаємодії та стати суттєво ефективнішою, проте вона не здатна замінити тієї звичної моделі безпосередньої взаємодії, ефекту присутності та соціальної цінності, яку освіта мала завжди. У теперішніх умовах розвиток дистанційної освіти як моделі побудови соціальної взаємодії та культурної практики залежить суто від учасників освітньої сфери, особистісних і групових характеристик у рамках навчального процесу та вміння побудувати комунікацію залежно від вимог і характеристик певного проміжку часу, рівня освіти, наявного у здобувачів освіти, для побудови ефективної комунікації та професійного зростання в рамках непередбачуваності та соціальних змін. Варто враховувати нівелювання певних цінностей, зміну поведінкових моделей і ціннісних орієнтацій для того, щоб ефективно використати наявні переваги, які може запропонувати модель дистанційної освіти. Має значення самоконтроль, рівень знань та комунікації, стосунки всередині групи та вміння пристосуватися до змін.

Надійшла до редколегії 17.11.21

M. I. Korobko, PhD, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

**SURVEY OF "UKRAINIAN CULTURAL STUDIES":
TRANSFORMATIONS OF THE UNIVERSITY'S CULTURAL PRACTICES
IN THE CONDITIONS OF DISTANCE LEARNING AND QUARANTINE**

М. И. Коробко, канд. филос. наук, ассист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

**ОПРОС "УКРАИНСКИХ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ СТУДИЙ":
ТРАНСФОРМАЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК УНИВЕРСИТЕТА
В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ И КАРАНТИНА**

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
invinover19@gmail.com

Огляд круглого столу

"VISUAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE, що відбувся онлайн 22 квітня 2021 р.

Дана дискусія була спробою узагальнення та рефлексії щодо розуміння не лише предметного поля візуальної культури загалом, переліку його актуальних проблем, але й насамперед колізії та перспективи його становлення. Текст огляду відтворює не всі колізії розмови, лише ті, що, на думку автора, зосереджувалися навколо наукових міркувань.

Валентина Панченко (д-р філос. наук, професор, професор кафедри етики, естетики та культурології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка) була фундатором запропонованої проблематики наукових досліджень та викладання відповідних курсів кафедри в межах підготовки здобувачів освіти. Вона зазначила, що розробляла проблематику візуальних досліджень з раних років своєї наукової діяльності, зокрема вивчала творчість Рудольфа Архейма. Особливо гостро питання звернення до нової проблематики постало в часи незалежності, коли виникла потреба вийти в аудиторію з новими курсами. Візуальна культура була необхідна для факультету журналістики, а потім і решта гуманітарних спеціальностей здійснювали запит на її викладання. Рефлексія над візуальною проблематикою була здійснена в контексті дослідження *contemporary art*, з приводу якого було проведено ряд конференцій. Осмислення також проводилося в межах викладання на філософському факультеті, а з відкриттям напрямку "Культурологія" це стало центральною темою. Також ця тематика стала актуальною для кандидатських та докторських дисертацій, які захищалися на нашій кафедрі, що дозволило нам судити про рівень та стратегії розробки поля візуальних досліджень в Україні в цілому.

На сьогодні ми можемо судити не лише про окремі аспекти візуальних практик, які стосуються гносеології, специфіки візуального мислення, але й про можливість інтеграції окремих питань візуальних практик. Такі підстави нам дають дисертаційні роботи, що пишуться аспірантами нашої кафедри, зокрема стосовно проблеми нових медіа як семіотичної та комунікаційної структури культури. Поняття нових медіа більше схоплюють новий тип культури, логіка чуттєвого та раціонального немислима поза єдністю візуального, зокрема візуальних та тілесних метафор, для формування спільних сенсів.

Альміра Усманова (д-р філос. наук, професор, професор департаменту соціальних наук Європейського гуманітарного університету (Вільнюс, Литва), керівник Лабораторії досліджень візуальної культури і сучасного мистецтва ЄГУ) представила розробку проблематики візуальних досліджень в рамках Лабораторії досліджень візуальної культури і сучасного мистецтва Європейського гуманітарного університету. У дев'яностих роках Європейський університет знаходився ще у м. Мінськ. Дуже близькою є історія, де подолання ортодоксальних підходів до викладання культури спричинило інтерес до нових парадигм та методологій. Коли університет з політичних причин перемістився у Вільнюс, цілий ряд бакалаврських та магістерських програм орієнтувались на логіку візуальних досліджень з 2005 року. Ми займались перекладами, але також було амбіційне завдання – розвивати теорію. В першу чергу цікавили постсоціалістичні трансформації в Білорусі та

регіоні, аби за допомогою вивчення різних оптик розуміти, що відбувається в нашій культурі. Було видано декілька серій книг з 2008 року, зокрема такі роботи: "Бі-текстуальність та сінематограф", "Гендер та трансгресія у візуальних мистецтвах", "Візуальне (як) насилля", "Білоруський формат: невидима реальність", "P.S. ландшафти: оптика міських досліджень", а також переклади чиказького колеги Джеймса Елкінса, який регулярно брав участь у наших школах, та французького теоретика кіно Алена Фішера (учня Ролана Барта). Всі роботи лабораторії представлені на її сайті (<https://www.viscultstudies.org/book-series>). Окрім представлених видавничих проєктів тематичні номери журналу нашого університету "Топос" також часто присвячені зазначеній тематиці. Зокрема, моя робота "Оуглене знання" присвячена Digital Humanities. Для нас також було важливо знаходити нові форми присутності та популяризації нашої діяльності за межами університету, тому важливим проєктом виявилася виставкова діяльність, хоча вона не була регулярною. Описання виставок є також на сайті Лабораторії візуальної культури.

Як методологічну основу візуальних досліджень ми розглядали не численні мистецтвознавчі підходи, які виходили з теорії образу та історії мистецтва, а ту традицію міркування, яка походить від британської школи Cultural studies та – ширше – від цифрової культури. Тобто це швидше соціальна теорія візуальності. Тому в наших курсах і дослідженнях багато критичної теорії.

Тетяна Павлова (д-р мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри візуальних практик Харківської державної академії дизайну та мистецтва) зазначила, що починала вивчення феномену фотографії, зокрема харківської групи "Час" (рос. "Время"), з класичних методів мистецтвознавства. Проте це була поразка. Допомогли сучасні теорії, в першу чергу Ролан Барт. Теорію удару, яка є маніфестом харківської фотографії, можна розглядати як передчуття бартівської концепції *studium* і *punctum*. Подібно до *punctum* в харківській групі було сформульовано, що фотографія має діяти як удар кулаком. Мені видається, що Барт, досліджуючи три структури (*Operator*, *Spectator* та *Spectrum*), недооцінює функцію *Spectrum* з боку *Operator*. Важко зрозуміти роль *Operator*. Згадаємо Шевченківську премію, яка була надана лідеру харківської школи Борису Михайлову. Навіть мем, що з'явився в мережах, де Шевченко зі свого оголеного автопортрету подає руку Михайлову, який взятий з його серії оголених фотографій, постає в знакових контекстах. Таке поєднання тем важко було уявити.

З Університетом Шевченка харківську групу пов'язує зроблена у 2017 році випускниками Юрієм Поліщуким і Юрієм Весельським у галереї Зоомузею КНУ в рамках проєкту INTERVENTSIA виставка "Євгеній Павлов, Тетяна Павлова – Метод: Тотальна фотографія" (<http://univ.kiev.ua/news/9155>). Доводилося, що фотографія – це новий артмедіум, що було проманіфестовано в теорії удару в 1983 році в Харківському будинку вчених. Ця інституція була започаткована в двадцятих роках ХХ століття, стала свідком розквіту фізики і пов'язана з постаттю Ландау. Саме в цьому осередку науки та мистецтва, в добу, коли намагалися загравати з молоддю, відбулася ця публічна виставка, вперше за

дванадцять років з 1971 року, коли у рамках обласного фотоклубу була заснована група "Час" (<https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/grupa-chas-rezyume-doslidnitsya-tetyana-pavlova>). Це була важлива подія – ратифікація нового арт-медіума, яка відбулася в атмосфері скандалу та епатажу. Тоді на прес-конференції, коли учасники групи озвучували свою теорію удару, директорка Будинку вчених почала викликати КДБ. Поки йшла боротьба з нею за слухавку, художники прибрали роботи зі стін, таким чином нівелюючи склад злочину. Все сталося як сюрреалістичний акт. Але що було апокаліптичного в цих фотографіях, які показували інший бік радянськості? Мені здається дочерним висловлювання мистецтвознавця Данііла Арсона: "Апокаліпсис – це одкровення, де речі постають такими, як вони є". Це були такі орлепінги – накладання, коли два різні знімки, які подаються разом, утворювали оксюморон, розпакування підсвідомості через ракурсу візуальності. Теорія удару є початком нового ракурсу осмислення теми візуальності.

Андрій Горних (д-р філос. наук, професор, професор департаменту соціальних наук Європейського гуманітарного університету (Вільнюс, Литва), учасник Лабораторії досліджень візуальної культури і сучасного мистецтва ЄГУ) відмітив важливість рефлексії над генеалогією візуального поля. Вперше слова "культурологія" та "культуролог" почув в лекціях Ж. Дерріда, коли він приїжджав та виступав на пострадянському просторі. Тоді стало зрозумілим, що мистецтво та історія мистецтва без філософії є пустими, а історія без філософії є сліпою. Ми намагалися не міркувати на рівні абстракцій, а показати щось загальне в культурі, перш за все історії мистецтва. Такий кантіанський синтез надала культурологія, яка забезпечила естетичну наповненість гуманітаристики. Тут ключовою була гегелівська методологія з його настановою експресивної причинності, яка передбачала, що культура, історична епоха має певний Дух, що може проявлятися по-різному. Так вісь колеса розходить спицями як видами культури. На цьому була заснована наша перша програма з культурології, починаючи з робіт Гільдебранда та Вельфліна. Намагалися зрозуміти, що спільного між диференціальним обчисленням і монадологією Лейбніца як квінтесенцією культури бароко. Поступово відбулася переорієнтація в бік культурних та візуальних досліджень (Бірінгемська та Рочестерська школа, американські візуальні дослідження) з їх аналітикою влади. Ми зрозуміли, що ідеологія не зникла, вона трансформувалася в проблеми влади, нерівності, пригнічення, експлуатації. Відтоді плюс-мінус ми розуміємо культурологію як аналітику культурних форм. Останні – від форм високого мистецтва до реклами – містять у собі соціальну логіку, ідеологічні коди, які потрібно розшифрувати, розкрити, реконструювати. Це є завдання культурології другого покоління. В моєму розумінні і курсах відбувся методологічний зсув від гегелівської моделі експресивної каузальності до структурної причинності (Альтюссер, Джеймісон). Культурні форми розумілися не як вираження духу епохи або національного духу, а як феномени, що знаходяться в більш складному діалектичному зв'язку з соціальною логікою, що їх породила: не відображення, а компенсація або навіть витіснення цієї самої логіки. Тобто не як відображення та подвоєння цієї логіки як прихованої причини, але компенсування і навіть витіснення її, перетворення на дещо протилежне. В цих складних діалектичних і навіть динамічних термінах. У мене є роботи з монтажу, де я намагаюся зрозуміти монтаж як культурну форму перш за все в концепції Ейзенштейна як теоретика та практика монтажу, якщо не мови кіно в цілому. Як монтаж співвідноситься з раціоналізацією

капіталістичної праці в цілому, як Ейзенштейн співвідноситься з Тейлором. Ейзенштейн, тейлоризм, фордизм, з одного боку, це одне і те саме – розбиття органічної цілісності праці як візуальної події на фрагменти, а потім комбінація цих фрагментів для більш ефективної праці або виразної картинки. А з іншого боку, завдання повністю протилежне – Ейзенштейн за допомогою картинки хотів повернути цільність зображення світу, яка була втрачена в ході монтажного виробництва. З такими сюжетами ми з тих пір працюємо в рамках структурної причинності.

Широке коло питань було охоплено в доповідях **Оксани Пушонкової** (канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького). Вона зазначила, що її інтерес до проблеми візуального іде від практики. Робота одночасно в університеті та музеї дозволяє прояснити зв'язок теорії та практики – викладання візуальних дисциплін та здійснення соціальних проєктів в музеї. Важливий висновок, який виникає в процесі систематизації таких видів діяльності. В ньому ми спираємося на зсув методологій від мистецтвознавчих до культурно-антропологічних. Я виходжу з тричасткового поділу. Перша – класична модель, в центрі якої стоїть поняття реальності, культура споглядання, культура уяви, центральним концептом є присутність. В плані хронології вона не належить минулому, вона функціонує і зараз, в сучасній культурі симулякру. В філософії симулякру ми розглядаємо різноманітні форми дистанціювання від реальності і намагаємося визначити, що є реальністю і що нею не є. Друга модель пов'язана з теоретико-інформаційною естетикою, яка межує з семантичною філософією мистецтва, розглядає візуальну мову як текст. Я навіть більше зв'язала її з медіаархеологією, історією технічних медіа. Останні зберігають образи та їх транслюють (фотографія, кіно). Це базова модель ХХ століття. Третя ґрунтується на соціально-комунікативних теоріях, феноменолого-герменевтичних. Я би назвала їх ще інтегративними, і з цим пов'язані мої дослідження архаїзації візуальності. Це деяке повернення до першоджерел, сприйняття світу як певного палімпсесту, де світ є складним і багатограним, де є первообраз. В сучасному світі існує тенденція до спрощення візуальних форм. Молодь говорить про те, що навіть подивитися кіно дві години вже може бути важкою справою. Тіток – це більш спрощена форма, що прагне до обнуління. Цей момент обнуління не можна розглядати як примітивізацію, але як нову форму бачення. Виникає концепт утробного бачення з практики Оксани Чепелик. Настанова мікроестетики реалізується як нові способи бачення ковіду: невидиме візуалізується новим чином. Ми шукаємо гарного лікаря, який створить цей образ, який би корелював з нашими відчуттями. З вмінням створювати нові образи пов'язані і музейні практики. Останній наш проєкт – випадковість та її місце в абстрактному мистецтві, а також в контексті музейної арт-терапії. Це ще один з напрямів, які я веду. Ми розглядали картини черкаських абстракціоністів Світлани Тихомірової та Олександра Шипенька. У нас є свій квадрат, він не чорний. Квадрат Шипенька. Говорили про пошук сутності речі – як вихідну настанову творчості. Ми пропонуємо самим відтворити випадковість в абстракції, а також з психологом інтерпретувати образи, приховану душу речей, первообраз – те, з чого все починається. Саме в таких експериментах ми можемо бачити, як трансформується практика на рівні сприйняття, на рівні невидимого.

Ірина Адамська (канд. філос. наук, доцент кафедри української філософії та культури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка) запропонувала

візуальну історію як дослідницький проєкт і дисципліну для викладання на третьому аспірантському рівні спеціальності "культурологія". Візуальний поворот зачепив історичну науку пізніше, ніж культурологію та соціологію. Візуальні джерела завжди були в історії, але вони були другорядними. Домінував позитивістський підхід, який виходив з домінанти письма. Потім додалися усні джерела. Зараз починають звертатися до візуального джерела, що може грати головну роль. Тому виникає проблема його інтерпретації за допомогою інших джерел. Остаточо підхід до візуальної історії не сформувався. Можна її розглядати у контексті мистецтвознавства. Тоді візуальна історія виглядає як розширена історія мистецтв. Потрібний додатковий контекст, аби сягнути царини політичного та економічного. Тобто постає питання про розширення поля візуальних матеріалів. Важливо ці два підходи поєднати з теорією образів та їх можливостями в інтерпретації тем минулого через відтворення сучасних їм соціальних, культурних, економічних, політичних контекстів. А також відтворення пропагандою їх ідеологічних сенсів. Крім того, варто вивчати причини необхідності появи таких образів, їх створення та трансформації в певні періоди, їх впливу на суспільство. Цей комплекс, з одного боку, вивчення джерел, а з іншого – вивчення образів, а також уявлення минулого про себе або уявлення про минуле за допомогою образів візуальна історія намагається об'єднати. Важливим є зауваження **Данилевського** про структуру джерел, чи є вони переказами. В залишку культури важливо те, чи є вони тим, що досліджується, тим, що було у відповідний період історії. Треба дослідити, як історичні перекази й інтерпретації трактують певні візуальні джерела, як використовують для пропаганди та ідеологічного тла. Тут допомагає теорія мистецтва Варбурга.

Анна Юхимець (бакалавр спеціальності "культурологія", Київський національний університет імені Тараса Шевченка) запропонувала проєкт дослідження повсякденності у місті на засадах концепту М. де Серто та Г. Гумбрехта. Намагання організувати простір раціонально, тобто згідно плану, відповідає ідеї Лефевра. Проте дівці, агенти культури, втручаються у простір зі своїми тактиками. Це робота з тимчасовістю власної присутності у полі зору іншого може бути не лише тактикою, але й стратегією. Вибуховість цих практик на тілі мережі міста створює поле рухливої взаємозалежності. Вони детероризують для себе міський простір та розсіюють міську анонімність згідно з їхніми намірами. Мешканці генерують своє споживання конкретних місць досвідів. Це локуси переживань, які можна назвати просторовим промовлянням, навіть бормотінням. Специфічною візуальною практикою є практика скорботи вздовж доріг, або придорожньої скорботи. Це практика самочинної меморіалізації пам'яті загиблих в автокатастрофі. Де живі розвішують атрибутику скорботи: вінки,

хрести, стрічки. Ми всі спостерігали такі приклади. Тут можна побачити подвійну операцію оприсутнення: з одного боку, відбувається оприсутнення загиблого, чия смерть або образ починає нависати над місцем. Померлий та його образ крізь поховальну атрибутику прив'язується до цього цілком пересічного місця. Таким чином реалізується нове місце як простір присутності загиблого. Виходить, зі шляху, що виконує утилітарну функцію прибуття, дорога набуває безіменного, але цілком конкретного образу померлого. Дорога стає простором фантомного болю чієїсь відсутності та нестачі. Тут слід згадати широко знаний приклад Мерло-Понті про відчуття фантомного болю від втраченої кінцівки. Створення цього тимчасового пам'ятного болю прив'язує покійника до культурного порядку, до світу живих, що існують у видимому порядку та режимах видимості. Й інші, для кого це обличчя є цілком анонімним образом, виявляються мимоволі залучені до цього режиму видимості трагедії та смерті. З іншого боку, ми приходимо до того, що ця тактика оприсутнення не стільки працює з мерцем, його тілом, яке виноситься за дужки, скільки з носіями скорботи. Саме вони є центральними акторами цього розгорнутого плачу, саме вони відповідальні за візуальні практики, залишаючи слід присутності та відповідаючи за продукування присутності мерця та образу його смерті. Виходить, що за атрибутикою смерті іншого стоїть вже не стільки сам інший, скільки ті, хто залишилися в світі живих. Йдеться про підривний потенціал цієї маргінальної травматичності. Поверхня повсякденності не ховає, але усуває травматичний досвід. Пафос трагедійності не проговорюється дрібницями наших звичок. Коли індивід опиняється в новій для себе ситуації, він має організувати новий простір, який умовно можна іменувати простором втрати. Те, що можна назвати скорботним письмом, стає своєрідною риторичною фігурою промовляння та культурною практикою впорядкування цього відчуття відсутності когось або чогось. У підсумку ця подвійність може розглядатися як з ракурсу аналізу сакрального, самочинної сакралізації простору, низової практики меморіалізації, так і з огляду на те, що в десакралізованому міському просторі модерну і постмодерну відбувається така практика скорботи, яка підриває звичний режим видимості.

Як **підсумок огляду дискусії** можна зазначити, що в процесі обговорення стала зрозумілою наявність двох вимірів візуальних досліджень як проблематики та оптики, яка дозволяє зрозуміти та здійснити дедиференціацію науки та освіти, виробництва та споживання, образу та тексту, культури значення та присутності, а також визначити актуальність подальших перспектив їх розробки.

Надійшла до редколегії 04.11.21

O. Y. Pavlova, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

Review of the round table
"VISUAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE",
which took place online on April 22, 2021

Е. Ю. Павлова, д-р филос. наук, проф.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

Обзор круглого стола
"VISUAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE THEORY AND HISTORY OF CULTURE",
прошедшего онлайн 22 апреля 2021 г.

М. М. Рогожа, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
mrogozha@ukr.net

НОТАТКИ НА ПОЛЯХ (ЧИТАЮЧИ "АНТРОПОЛОГІЧНИЙ КОД УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ")

Минулого року побачила світ третя монографія авторського колективу відомих українських істориків Олега Рафальського, Ярослава Калакури, Михайла Юрія, до написання якої доєднався і Віктор Коцур. Двотомна праця "Антропологічний код української культури і цивілізації" (2020) [1; 2] продовжує дослідження національної культури українців, розпочаті у попередніх проєктах "Українська культура: цивілізаційний вимір" (2015) [10] та "Ментальний вимір української цивілізації" (2017) [12].

Двотомник має амбітну мету – дослідити сутність української людини, відстежити провідні тенденції зростання ролі людини в розвитку української культури і цивілізації від доісторичних часів до сьогодення [1, с. 14]. Для її реалізації автори визначають завдання, які їй задають логіку розгортання матеріалу: роз'яснити методологію дослідження; "висвітлити особливості антропологічного коду культури давньої і княжої України, його еволюцію під впливом християнства" [1, с. 15]; з'ясувати "антропокультурні і ментальні процеси" в українських землях епох Ренесансу і Реформації, Просвітництва, модернізму; показати складну долю людини української культури і цивілізації у ХХ столітті та у перші два десятиліття нинішнього, ХХІ століття; "опрацювати і сформулювати пропозиції, спрямовані на подальше зростання ролі антропологічного чинника в розвитку культури і цивілізації" [1, с. 15].

Ґрунтовне осмислення цієї праці – справа майбутнього, адже в ній порушено серйозні питання, представлено безліч тем і сюжетів, серед яких є багато справді маловивчених до цього часу, окремі частини вибудовані на маловідомих документах, деякі сюжети представлені в нових інтерпретаціях, з нетривіальними авторськими акцентами, осучасненими підходами до трактування широковідомих подій тощо. Тому наразі йдеться про *нотатки на полях* в ході читання. Це, так би мовити, перше наближення до тексту на теми, що ставали більшою чи меншою мірою предметом власного наукового інтересу.

Сама назва праці "Антропологічний код..." задає вектор побудови матеріалу. Як вказують автори, вони прагнуть висвітлити "тяглість прихованої або закодованої сутності людини, її подвижницької ролі в культурі і цивілізації" [1, с. 6]. Отже, найперше йдеться про осмислення сутності людини в культурно-історичному процесі. У методологічному розділі автори докладно розглядають особливості антропологічних досліджень з часів їх становлення та специфіку філософської, історичної, культурної, політичної та соціокультурної антропології як галузей соціогуманітарних досліджень і, як уявляється, пристають на позиції соціокультурної антропології. Авторі зазначають її предмет: "найбільш загальні закономірності і тенденції розвитку людини в контексті суспільно-політичних, соціокультурних, господарських, інституційних, міжособистісних зв'язків, її уявлень про свої потреби і проблеми, які спонукають підтримувати, порушувати і створювати елементи власної соціокультурної діяльності" [1, с. 27]. Йдеться про прагнення вивчити людину шляхом пізнання того соціокультурного простору, до якого вона належить [1, с. 48]. Тому автори її зазначають, що в центрі їхньої уваги *українська людина*, визначення якої автори дають на

основі досліджень Михайла Грушевського: "Українська людина – це частина природи, представник світового людства..., це той, хто зроду є українець, родився і виріс з українською мовою на устах і усвідомлює себе свідомим сином і часткою свого народу, яка працює для його добра, бореться за його свободу і кращу долю. Українською людиною може бути не тільки той, хто має українське походження, але й хто живе в Україні, щиро хоче бути з українцями, почуває себе їх однодумцем і товаришем, членом українського народу, бажає працювати для його добра" [1, с. 11].

У колі читання авторів, безумовно дуже широкому (що потребує окремої розмови), немає класичного тексту Іммануїла Канта "Антропологія з прагматичної точки зору". У цьому останньому прижиттєво виданому творі Кант представив свою концепцію антропології – викладене у систематичному вигляді вчення про людину, оскільки людина є найважливішим предметом у світі. Неперевершений систематизатор, Кант розрізняв фізіологічну і прагматичну антропологію. І якщо фізіологічна антропологія стосується природного в людині, як-то стать, вік, раса, то прагматична – розбирає питання, що людина як вільна істота робить, може і повинна робити. Притому для Канта антропологічне з прагматичної точки зору виходить на проблеми соціального буття людини: "Людина своїм розумом визначена до того, щоб бути у спілкуванні з людьми і в цьому спілкуванні за допомогою мистецтва і науки підвищувати свою культуру, цивілізованість і моральність і щоб, якою би не була сильною її тваринна схильність пасивно віддаватися спонукам спокою і благополуччя, які вона називає щастям, стати, ведучи діяльну боротьбу з перешкодами, нав'язаними їй грубістю її природи, гідною людства" [13, с. 578].

Власне, цей кантівський пасаж, сповнений оптимізму щодо людини, суспільства й історії, відбиває загальну спрямованість і "Антропологічного коду...". З тексту очевидно, що в центрі уваги авторів знаходиться людина в історичному бутті з наголосом на людиномірному, особистісному аспекті. "Особистість, – пишуть автори, – явище завжди індивідуальне, яке символізує соціальну природу і унікальність людини як суб'єкта усіх, без винятку, соціокультурних процесів, складає сукупність найрізноманітніших утаємничених характеристик" [1, с. 9]. І у книзі вибудована схема становлення особистісного начала, продемонстрована його тяглість від середньовічного до сучасного образу з наголосом на становленні індивідуальності в добу Відродження.

Тут доречно зауважити, що бібліографія у працях цього авторського колективу вже традиційно дуже потужна. Вони активно використовують як найновіші історичні джерела і монографії, так і класичні для вітчизняного наукового товариства праці. До прикладу, для визначення характерних рис особистості Відродження залучаються праці Марії Кашуби, Леоніда Баткіна, Еріха Фромма, Якоба Буркгардта, Еудженіо Гарена, Чарлза Тейлора. Таке поєднання традицій і новацій дозволяє вписати "Антропологічний код..." в сучасний науковий дискурс.

Примітно, що в загальну схему вдало вписуються конкретні історичні персонажі, життєписи і/або короткі або детальні аналізи їхнього творчого доробку. Стані-

слав Оріховський, Григорій Сковорода, Тарас Шевченко та інші особистості є провідниками історичного процесу. Їм приділена значна увага у тексті. Але важливий і інший ракурс – згадки пересічних акторів історичного процесу. Наприклад, у розділі 3 другого тому надаються "відомості про конкретних людей, вихідців з України і задіяних у війні, про їх долі" [2, с. 184] під час Першої світової війни. Це діячі української культури, мистецтва, військові, науковці. Найвиразніше орієнтація авторів на людиноцентризм проглядається у підрозділі 1.4 другого тому "Життя та творчість Тараса Шевченка як ключ до антропологічного коду українців". Можна погодитися з авторами, що Шевченко "приніс свою особливу модель антропологічного коду української культури і цивілізації, ставши найпотужнішим його виразником і носієм. Усім життям і творчістю він заклав принципово новий формат людиноцентризму і людинолюбства" [2, с. 61–62]. Так конкретизується ідея людиноцентричності сучасних історичних досліджень Ярослава Калакури, одного зі співавторів "Антропологічного коду...", яку він активно просуває у своїх виступах на конференціях та у публікаціях [наприклад: 11].

Слід зазначити, що такий людиноцентризм корелює з загальними установками новітніх історичних і культурно-історичних досліджень. Про це пишуть і самі автори: "Однією з особливостей новітньої української історіографії є те, що вона дедалі послідовніше переймає і реалізує досвід людиноцентризму і антропологічного повороту в західноєвропейській гуманітаристиці, новий етап якого започаткований у середині ХХ століття. Перехід від "історії подій" до "історії людей" невіддільний від цивілізаційного підходу до історичного процесу, який орієнтується на пріоритетну роль людини в ньому" [1, с. 17]. Установки сучасних історичних досліджень у даному контексті актуалізуються принаймні у трьох аспектах.

По-перше, можна згадати, що відомий німецький історик Андреас Хюссен показує людиноцентричний вектор через зміну парадигми від "теперішніх майбутніх" до "теперішніх минулих" [29, с. 11–29]. Майже все ХХ століття, натхненне революційними ідеями ХІХ століття, було спрямоване у прийдешнє, надихалося ним, "в ім'я майбутнього" приносилися жертви тощо. А вже наприкінці ХХ століття західна гуманітаристика починає активно осмислювати сучасність не через майбутні звершення, а кризь призми минулого, яке сформувало схеми мислення сучасності і досвід людей, що живуть нині. Минуле зумовлює сьогоднішнє. В "Антропологічному коді..." автори очевидно орієнтовані на *теперішнє минуле*, акцентуючи викривлення, які радянська історіографія провокувала своєю спрямованістю на *теперішнє майбутнє*, обґрунтовуючи жертви і проводячи генеральну лінію партії "в ім'я світлого майбутнього".

По-друге, німецька дослідниця Алейда Ассман у своїх історичних студіях показує, як зміщується фокус академічної уваги з ключових історичних діячів і подій історичного процесу на долі конкретних осіб в контексті історії повсякденності, індивідуальних людських травм і невеличких душевних ран [3].

Цей останній момент важливий для розуміння новітніх досліджень історії України. І автори "Антропологічного коду..." слідує саме в руслі травматичного досвіду, що його отримали українці від перебування у складі різних імперій. Про це свідчать назви (і відповідно зміст) підрозділів. Так, наприклад, у підрозділі 3.1 другого тому "Перша світова війна як культурна і ментальна травма української людини" лейтмотивом проходить думка про те, що українці опинилися по різні боки лінії фронту і стали жертвами чужої війни. А там само підрозділ 4.3 "Тоталітарна культура і українська

людина в ній" розкриває драматичний досвід українського життя від становлення радянської влади до початку Другої світової війни. Також у другому тому підрозділ 4.4 "Повсякдення української людини в роки Другої світової війни і повоєнних лихоліть" висвітлює особливості життя українців під нацистською окупацією, так само як і за радянської влади. Автори зазначають: "Повсякденне життя українців воєнного і повоєнного часу підтверджує злочинну сутність тоталітарних режимів, вся історія яких – зневага до людини, переслідування "критично мислячих", "ресурсне" використання як советською владою, так і окупантами" [2, с. 362].

По-третє, не можна не згадати і наукові розвідки французького історика П'єра Нора, який запропонував в гуманітаристиці цілу галузь досліджень – *історію пам'яті*, яка виступає як управління минулим в сучасності. Якщо традиційно історична наука, на думку Нора, являла собою "проблематичну і неповну реконструкцію того, чого більше немає", то "пам'ять – це життя, носіями якого завжди виступають живі соціальні групи, і в цьому сенсі вона знаходиться у процесі постійної еволюції, вона відкрита діалектиці запам'ятовування і амнезії" [19, с. 20]. Сучасні трансформації в гуманітаристиці зумовлюють перетворення пам'яті на історію. "Те, що сьогодні називається пам'яттю, належить не до пам'яті, але вже до історії... Це – пам'ять добровільна і обміркована, переживається як обов'язок і позбавлена спонтанності, психологічна, індивідуальна і суб'єктивна, а не соціальна, колективна і всеосяжна... Ця трансформована пам'ять... є архівною" [19, с. 28].

Отже, в сучасних західноєвропейських дослідженнях очевидна зверненість (а) до теперішнього минулого (б) в антропологічному, особистісному вимірі і (в) в аксіологічному модусі. Щодо (а) і (б) ми відмічали активацію цих тенденцій в "Антропологічному коді...". Про аксіологічний модус ітиметься нижче. Тут же варто зазначити, що така актуалізація в історичній науці особистісного начала супроводжується зміною оптики історії. П'єр Нора зазначає, що традиційно на відкуп історикам віддавалися події, віддалені у часі принаймні на 50–60 років. Історики працювали з архівними джерелами і мали справу з об'єктивними судженнями. "Історія могла бути тільки історією минулого, теперішнє належало до політики" [20, с. 13]. Але історія пам'яті знімає цю суперечність в момент, коли стирається розрив між теперішнім і минулим, коли історія перестає займатися лише минулим, а вводить в свою орбіту сучасність і стає *історією сучасності*.

Саме в цьому руслі рухаються автори "Антропологічного коду...". Заключний розділ другого тому "Антропологічний поворот в умовах утвердження незалежності України, сучасних інтеграційних та глобалізаційних процесів" завершується хронологічно 2019 роком, коли було обрано шостого Президента України та новий парламент (т. 2, підрозд. 5.7). Події останніх років осмислюються у праці в режимі реального часу. Викладення фактів, авторські коментарі та розмісли стосуються болючих питань сучасного політичного життя України. Можливе питання щодо об'єктивності авторських суджень, притаманної традиційній історичній науці, знімається в контексті історії пам'яті апеляцією до особистісних, психологічних аспектів, на яких наголошують Нора і Ассман.

Тут доречно повернутися до аксіологічного змісту "Антропологічного коду...". Ціннісний аспект традиційно потужний в працях авторського колективу Рафальського, Калакури, Юрія. Ці дослідники виносять ціннісні судження, дають моральну оцінку подіям, про які пишуть. Так, наприклад, у згадуваному підрозділі 4.4 другого тому вони резюмують: "Життя і побут українців у період

війни та повоєнний час через дослідницькі практики істориків доносять сучаснику стратегії виживання в епоху повного ігнорування сталінським і гітлерівським режимами людської етики і моралі, що в багатьох вимірах уподібнювало націонал-соціалізм і більшовизм" [2, с. 362].

Підрозділ 5.3 другого тому "Українська особистість і постсовковий синдром" взагалі являє собою нарис *постсовкового синдрому української людини* в руслі дескриптивної етики. Автори описують його складові: рабську психологію і консерватизм; патерналізм; синдром "твердої руки"; пошук зовнішніх і внутрішніх ворогів та ксенофобію; страх і боягузтво; правовий нігілізм і соціальну пасивність; невміння робити свідомий вибір, уніфікованість та безальтернативність, відсутність критичного мислення тощо. Надалі вони резюмують: "Квінтесенцією цих рис совка є моральна ницість і культурна обмеженість..." [2, с. 430].

Так само етична складова міститься в описах соціально-політичних наслідків краху радянської системи, "неписаного кодексу поведінки", "успадкованого советського психотипу" і т. д. Авторський висновок у цьому підрозділі не позбавлений моралізування: "... Совок все ще живий... Духовні цінності для певної частини наших громадян ще чужі, тому що їх не можна купити, як ковбасу або одяг – перевдягнувся і все – я європеєць! Ці цінності можна виростити тільки у власній душі і у власній свідомості... Таке розуміння не можна купити, вкрати або позичити. Воно виховується – довго, багатьма поколіннями. Але альтернатива тільки одна – совкове мислення і філософія розумової плісняви" [2, с. 441].

В етиці надзвичайно тонкою є грань між відстороненим / об'єктивним описом фактів (дескриптивною етикою) і винесенням оціночних суджень (моралізуванням). Тим більше, коли автори свідомо обирають собі роль ангажованих інтелектуалів. Це було виразно представлено і в попередніх дослідженнях цього авторського колективу. В умовах інформаційної війни знані історики обрали громадянську позицію і зробили свій власний моральний вибір: "Український культурний фронт, – пишуть вони в одній з попередніх праць, – це диспозиція вибору культурних митців, де відбувається диференціація зразків, еталонів, норм та стереотипів поведінки щодо опозиції "імперська культура–постколоніальна культура"... Цей фронт також знаходиться на рівні зміни набору зразків: від орієнтації на пострадянські зразки – до інноваційних власних культурних зразків, зокрема, традиційних і самобутніх, але значною мірою зорієнтованих на світові зразки і світову культуру" [10, с. 455–456]. Ми вже відмічали цю особливість авторської ангажованості [22].

Така позиція авторського колективу примітна і в контексті трансформації самої історичної науки, про що йшлося вище. Згадувана вже Алейда Ассман наголошує на аксіологічному модусі історії: "Минуле ще тяжким вантажем лежить на плечах теперішнього, вимагаючи до себе уваги і визнання, спонукаючи нас взяти на себе відповідальність за нього поряд з новими формами пам'яті і поминання" [3]. Наголошуючи на відповідальності, Ассман вказує, що без цього аксіологічного фундаменту неможливо вести мову про ідентичність: "Благополуччя власної культури залежить від її спроможності актами пам'яті і поминання привносити своє минуле в теперішнє, причому не тільки задля того, щоб набути необхідний досвід і цінне знання, отримати зразкові моделі і скористатися неминучими досягненнями, але і щоб пам'ятати про негативні події перед нею. Без минулого немислимі ніяка ідентичність, ніяка відповідальність, ніяка орієнтація" [3].

Якісний текст з чіткою авторською позицією провокує не тільки розмисли на цікаві для читача теми. Він так само підштовхує до дискусії з питань, які входять до кола наукових інтересів. Дискутування позицій є цікавим і плідним з точки зору наукового життя. Зважаючи на обмеженість формату рецензії, зупинимось на двох аспектах, які постають на межі історії, філософії історії і культурології та стосуються періодизації культурно-історичного процесу.

У першому томі розділ 5 присвячено добі Просвітництва, яку автори пов'язують "з розвитком наукової, філософської і суспільної думки. В підставі цього інтелектуального руху були раціоналізм і свобода думки" [1, с. 330]. І далі вони зазначають, що "Просвітництво вважають не стільки комплексом ідей, скільки певним напрямом філософської думки, в основі якої лежала, з одного боку, критика негативних на той час явищ, властивих традиційним інститутам, звичаям і моралі, а з другого – ідея цінності людини й самоцінності особи. Цим просвітники відрізнялися від просвітителів, тобто безпосередніх носіїв освіти і прогресу" [1, с. 330]. Загальна налаштованість, вихідні позиції авторів задані саме так.

Альтернативні погляди на Просвітництво пропонують ширший контекст застосування цього поняття. Британський спеціаліст по Просвітництву Джонатан Ізраель стверджує, що інтелектуальний рух, що сьогодні асоціюється з Просвітництвом, спровокували французькі письменники і мислителі, які принципово дистанціювали себе від сучасного їм філософування. Натомість вони "представляли і популяризували нові відкриття, концепції і теорії" й "несподівано відкрили, що насправді вони могли здійснити практичний вплив у реальному світі – на ідеї, в першу чергу, але через ідеї також на освіту, політику, релігію і культуру взагалі. Філософія стала не лише вивільненою, але також і могутньою" [30, с. 10]. Саме у цьому й полягала у XVIII столітті різниця між традиційними філософами і французькими письменниками / просвітниками – у можливостях і прагненні здійснювати своєю інтелектуальною діяльністю практичний вплив на людей. Саме тому Просвітництво є практико-орієнтованим і соціально зумовленим явищем, що має виразний освітньо-виховний характер. І в цьому плані воно було *просвітительством*. Можна навести слова вже згаданого вище Іммануїла Канта з його відомого есею "Відповідь на питання: Що таке Просвітництво?". Він виголошує, що людству прийшла пора вирости з "неповноліття", тобто з нездатності спиратися на власний розум, й почати жити без стороннього керівництва, без опікунства щодо вибору життя. А просвітники – це "вчені", які "скинули з себе ярмо неповноліття, поширюють навколо дух розумної оцінки власної гідності й поклонання кожної людини мислити самостійно" [14, с. 28].

Прикладом такого практико-орієнтованого Просвітництва є "Енциклопедія" (1751–1772). Вона стала "резюме, підсумком розвитку "наук, мистецтв і ремесел", свого роду компендіумом знань, з якого черпали відомості і факти спочатку французи, а потім інші європейці й американці. 17 величезних фоліантів, два такі ж довідникові томи і декілька томів креслень та ілюстрацій – ось що допомогло жителям XVIII і XIX століть стати освіченими людьми" [7, с. 329]. Характер знання, пропонованого "Енциклопедією", був схожий на текст підручника, де композиція статей постає у вигляді елементарного викладення наукових досягнень і не містить текстів пошукового характеру. Але такий виклад матеріалу є не недоліком, а самою суттю Просвітництва: за допомогою "Енциклопедії" кожен читач міг скласти своє власне уявлення про досягнення наук, мистецтв і ремесел свого часу.

За Кантом, у Просвітництві вчений використовує свій розум, звертаючись до публіки, виступаючи перед публікою [14, с. 29]. Каналами спілкування просвітника з публікою є чи безпосередні зустрічі в клубах, кав'ярнях, пабах, чи за допомогою друкованого слова. Про це пишуть, зокрема, Юрген Габермас [28], Чарлз Тейлор [31], Михайло Мікешин [18].

Під таким кутом зору Просвітництво – це проєкт Модерну, який можливий в громадянському суспільстві, зрозумілому, у руслі Габермаса, в своїй переважній соціальній та культурній функціях [28] як метайнструмент виховання публіки у громадянському дусі. Фактично у Франції, Німеччині, Великій Британії – провідних просвітницьких осередках Європи – орієнтувалися на загал освіченої публіки, переважно буржуазної. В цьому сенс Просвітництва.

З огляду на це складно погодитися з однозначною атрибуцією процесів в Україні у XVII–XVIII століттях як просвітницьких. За об'єктивних історичних причин в українських землях того часу не відбулися буржуазні революції, не був сформований клас буржуазії, власне контингент, з якого формувалося громадянське суспільство і на яке орієнтувалися просвітники в західноєвропейських просвітницьких центрах.

Атрибуція Григорія Сковороди до Просвітництва є поширеною. Окрім перелічених у бібліографії [1, с. 395] можна згадати широковідомий підручник з культурології за редакцією Ірини Тюрменко. Там Тюрменко зауважує, що "творчість Г. Сковороди стоїть на перехресті двох історико-культурних епох. Вона підбиває підсумок старій бароковій літературі і одночасно започатковує просвітницький реалізм, розвинутий у XIX столітті" [16, с. 249]. Власне, раціоналістичні засади Просвітництва не вбачають у творчості Сковороди й автори "Антропологічного коду..." [1, с. 395]. Бароковий за стилем і змістом мислення (метафоричність барокової думки дуже влучно і також метафорично передав Умберто Еко [26]), Сковорода є просвітителем у широкому значенні слова. Ёмко стиль і зміст філософського доробку Сковороди можна побачити на контрасті з його сучасником, просвітником Іммануїлом Кантом, чий есей "Відповідь на питання: Що таке Просвітництво?" у 1784 році став свого роду підсумком соціокультурного досвіду доби Просвітництва [21, с. 89].

В Освальда Шпенглера є думка, що фаустівська людина схильна бачити у всесвітній історії європейську історію, в якій інші культурні світи обертаються навколо західноєвропейського світу як "уявного центру всього світового звершення" [25, с. 144–147]. Хоча сам Шпенглер не був позбавлений критикованого ним европоцентризму, його твердження вірне. Дослідники завжди воліли підганяти етапи розвитку локальних культур під виведену гуманістами періодизацію західноєвропейського світу на Античність – Середні віки – Новий час. Але чим далі від сьогодення, тим більш виразною є строкатість палітри різних культурних світів і їх асинхронність абстрактній схемі. Різні культурні світи за конфігурацією та темпоральністю не завжди збігаються і не є синхронними західноєвропейському культурно-історичному процесу. У Дмитра Чижевського в есеї "Про початки і кінці нових ідеологічних епох" влучно підмічено, що в культурно-історичному процесі складно знайти чіткі межі початків і кінців – радше комплекси змістів в силу різних обставин продовжують існувати в нових історичних обставинах, отримують нове оформлення, звучання [24].

Українські землі як фронтір зазнавали ворожих набігів і пограбувань, що і створювало специфіку культурно-історичного процесу української цивілізації. Якщо надто зухвало стверджувати, що інші ритми змін куль-

турно-історичних епох задають унікальний світ української культури і цивілізації і його не слід втискувати у прокрустове ложе хронології західноєвропейської культури, то принаймні заслуговує на увагу думка про неоднозначність віднесення творчого доробку Григорія Сковороди саме до Просвітництва.

Друге питання, яке варто поставити тут в рамках дискусії з авторами "Антропологічного коду...", стосується доцільності розмежування Модерну і модернізму як культурно-історичних епох. Розділ 2 у другому томі починається з протиставлення цих понять. За поняттям "Модерн" закріплюється "новий стиль епохи, культури і мистецтва", що "пов'язується з ідеєю нового, нетрадиційного, відмінного від попереднього і складається як Високий стиль і напрям у різних видах і жанрах творчості" [2, с. 110]. А модернізм – "це більшою мірою форма світогляду, яка формується як протест проти застарілих поглядів та традицій, він відбиває прагнення його представників створити нову, ідеальну модель пізнання і відмовитися від класичних моделей минулого" [2, с. 110]. Хронологічно до модернізму автори зараховують сорок років до Першої світової війни і наполягають на унікальності цього проміжку часу як культурної епохи, хоча у розділі звертають увагу переважно на процеси у мистецтві і більш широко – духовному житті того часу.

Доба Модерну – надзвичайно складне поняття, наповнення його змістами складає дискурс (як у цитованого авторами Юргена Габермаса – філософський дискурс Модерну [6]), до якого науковці долучаються мірою власного наукового інтересу. Тому наведемо тут власні міркування, які раніше вже знайшли своє втілення [21, с. 157–181].

Автори "Антропологічного коду..." згадують роз'яснення трансформацій поняття *modern*, дане Габермасом в його знаменитій промові з нагоди вручення йому премії Адорно [2, с. 112]. Габермас там обґрунтовує, чому термін, який активно використовували з античності, у XIX столітті кристалізує значення протистояння традиції. "Модерном, сучасним з тих пір вважається те, що сприяє об'єктивному вираженню спонтанно поновлюваної актуальності духу часу" [23, с. 41]. І якщо початок доби – 1500 рік – визначається умовно і знаменує поступовий перехід від "середньовічних часів до нового облаштування речей" [15, с. 320–321], то завершення – становить серйозну проблему. Є ряд авторів, які принципово не ведуть мову про постмодерн. Так, Ульріх Бек говорить про *другий Модерн* [4], а Ентоні Гідденс – про *пізній Модерн* [27]. "Нове облаштування речей", про яке вів мову Райнгарт Козеллек, пов'язується з формуванням нового світогляду, похідного від порядку речей у повсякденні, що за великим рахунком зводиться до нового типу господарювання – капіталізму. Капіталізм став економічною основою всіх суспільно-політичних процесів доби. Ця тема – невичерпна у своєму змісті і значенні, але варто обмежитись згадкою ґрунтовних досліджень Макса Вебера [5] і Вернера Зомбарта [9]. Далі можна навести думку Славоя Жижека, що він її розгортає на основі Марксового аналізу товарної форми, діалектика якої задає певну матрицю для широкого поля соціальних досліджень, дозволяючи узагальнювати явища у сферах, "що не мають, на перший погляд, нічого спільного із галуззю політичної економії" [8, с.24]. Формула Карла Маркса "Межею капіталу є сам капітал", як і її розшифрування – "Справжня межа капіталістичного виробництва – це сам капітал, а це означає: капітал і самозростання його вартості є вихідним і кінцевим пунктом, мотивом і метою виробництва... Межі, в яких лише і може здійснюватися збереження і збільшення вартості капіталу... впадають у протиріччя із тими ме-

тодами виробництва, які сам капітал змушений застосовувати для досягнення своєї мети і які слугують безмежному розширенню виробництва" [17, с. 274], – повертає до себе увагу Жижека. Він вказує, що перманентна економічна криза є суттю капіталізму, позначаючи собою всю добу, де розгортається капіталізм, печаткою кризовості, невизначеності і несталості. "Капіталізм від початку зазнає "розпаду", він вже завжди несе на собі родимки протиріччя, розпаду, дисгармонії, іманентного дисбалансу" [8, с. 59]. Але це є не межею капіталу, а його рушійною силою, що перманентно спрацьовує на його самовідтворення. "Саме тому він змінюється, безперервно розвивається; постійний розвиток – це, очевидно, єдиний спосіб вирішити його фундаментальний, конститутивний дисбаланс, його протиріччя. Отже, його межа виступає не стільки перешкодою, скільки рушійною силою його розвитку" [8, с. 59].

Саме тому, що через перманентну кризовість не подолані системоутворювальні елементи доби, ми продовжуємо жити в Модерні – метаепосі, яка вбирає в себе в якості складових і власні *постмодерни*, і навіть *постпостмодерни*. В межах Модерну є і ранній, і пізній, і другий Модерн, культурно-мистецькими течіями в якому постають напрями від Ренесансу, бароко, класицизму до модернізму і постмодернізму.

Наостанок варто зазначити, що одним із показників якісного тексту є його наповнення ідеями і змістами, якими автор(и) спроможний(і) ділитися зі своїми читачами. До таких, безумовно, належить "Антропологічний код...". У такому тексті рядоположні змісти, які автори хотіли донести своїм читачам, і змісти, які читачі прочитали, інтерпретації, що їх для себе вони знайшли. Відсутність обмежень свободи читача дозволяє подолати замкненість змістів, представлених авторами, розкрити глибини, закладені в тексті, і знайти там відповіді на питання, що хвилюють того, хто читає, й які автори могли і не передбачати під час роботи над текстом. Як зазначав свого часу Михайло Бахтін, у великому часі культури текст живе своїм власним, незалежним від автора, життям.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антропологічний код української культури і цивілізації (у двох книгах) / О. О. Рафальський (керівник авторського колективу), Я. С. Калакура, В. П. Коцур, М. Ф. Юрій (науковий редактор). – К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. Книга 1. – 432 с.
2. Антропологічний код української культури і цивілізації (у двох книгах) / О. О. Рафальський (керівник авторського колективу), Я. С. Калакура, В. П. Коцур, М. Ф. Юрій (науковий редактор). – К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. Книга 2. – 536 с.
3. Ассман А. Трансформации нового режима времени [Электронный ресурс] / А. Ассман; Пер. с англ. Вл. Кучерявкина под ред. А. Скидана // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 4. – С. 16–31. – Режим доступу: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/transformacziinovogo-rezhima-vremeni.html>
4. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну / У. Бек; Пер. с нем. В. Седельника, Н. Федоровой; послесл. А. Филиппова. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 384 с.
5. Вебер М. История хозяйства / М. Вебер; Пер. с нем. // Вебер М. История хозяйства. Город / Под ред. И. Гревса; коммент. Н. Саркитова, Г. Кучкова. – М.: Канон-пресс-ц, Кучково поле, 2001. – С. 5–332.
6. Габермас Ю. Философский дискурс Модерну / Ю. Габермас; Пер. з нім. та комент. В. М. Куліна. – К.: Четверта хвиля, 2001. – 424 с.
7. Длугач Т. Б. Подвиг здравого смысла, или Рождение идеи суверенной личности (Гольбах, Гельвеций, Руссо) / Т. Б. Длугач. – М.: "Канон+", РООИ "Реабилитация", 2008. – 336 с.
8. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек; Пер. с англ. В. Софронова под ред. С. Зимовца. – М.: Художественный журнал, 1999. – 236 с.
9. Зомбарт В. Буржуа / В. Зомбарт; Пер. с нем., подгот. текста Ю. Н. Давыдов, В. В. Сапов. – М.: Наука, 1994. – 443 с.
10. Калакура Я. С. Українська культура: цивілізаційний вимір / Я. С. Калакура, О. О. Рафальський, М. Ф. Юрій. – К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2015. – 496 с.
11. Калакура Я. Цивілізаційні орієнтири новітньої української історіографії / Я. Калакура // Ейдос. – Вип. 7. – К.: Ін-т історії України НАН України, 2013. – С. 371–381.

12. Калакура Я. С., Рафальський О. О., Юрій М. Ю. Ментальний вимір української цивілізації / Я. С. Калакура, О. О. Рафальський, М. Ю. Юрій – К.: Генеза, 2017. – 560 с.

13. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения / И. Кант; Пер. с нем. Н. М. Соколова; под общ. ред. В. Ф. Асмуса. // Кант И. Сочинения в шести томах. Т. 6. – М.: Мысль, 1966. – С. 349–588.

14. Кант И. Ответ на вопрос: Что такое Просвещение? / И. Кант; Пер. с нем. Ц. Г. Арзаканьяна // Кант И. Сочинения в шести томах. – Т. 6. – М.: Мысль, 1966. – С. 25–36.

15. Козеллек Р. Минуте майбутнє. Про семантику історичного часу / Р. Козеллек; Пер. з нім. В. Швед. – К.: Дух і літера, 2005. – 380 с.

16. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. Вид. 3-тє, перероб. та доп. / За ред. І. І. Тюрменко. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 370 с.

17. Маркс К. Капитал: Критика политической экономии. Том третий / К. Маркс; [пер. с нем.] // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – 2-е изд. – Т. 25. – Ч. 1. – М.: Госполитиздат, 1961. – 545 с.

18. Микешин М. И. Социальная философия шотландского Просвещения / М. И. Микешин. – СПб.: Санкт-Петербургский центр истории идей, 2005. – 165 с.

19. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти / П. Нора // Франция – память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок; Пер. с фр. Д. Хапаевой; науч. конс. пер. Н. Колосов. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. – С. 17–50.

20. Нора П. Предисловие к русскому изданию / П. Нора // Франция – память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок; Пер. с фр. Д. Хапаевой; науч. конс. пер. Н. Колосов. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. – С. 5–14.

21. Рогожа М. М. Соціальна мораль: колізії мінімалізму. Монографія / М. М. Рогожа. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2009. – 216 с.

22. Рогожа М. М. "Увести минуле, хоча б частково, у простір життя теперішнього і зрозуміти його сенс..." // Гуманітарні студії: Збірник наукових праць. Вип. 28. – 2016. – С. 68–73.

23. Хабермас Ю. Модерн – незавершений проект / Ю. Хабермас; Пер. с нем. Б. М. Скуратова // Хабермас Ю. Политические работы / Сост. А. В. Денежкина. – М.: Практикс, 2005. – С. 7–31.

24. Чижевський Д. Про початки і кінці нових ідеологічних епох / Д. Чижевський // Чижевський Д. Філософські твори у 4 т. Т. 2: Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 15–23.

25. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер; Пер. с нем. К. А. Сваськина. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.

26. Эко У. Остров накануне / У. Эко; Пер. с итал. и предисл. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 490 с.

27. Giddens A. Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age / A. Giddens. – Cambridge; Oxford: Polity Press, 1995. – vii, 256 p.

28. Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society / J. Habermas; tr. from German by Th. Burger. – Cambridge: Polity Press, 2003. – 301 p.

29. Huyssen A. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory / A. Huyssen. – Stanford, Ca: Stanford University Press, 2003. – 177 p.

30. Israel J. I. Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity. 1650–1750 / J. I. Israel. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – 810 p.

31. Taylor Ch. Modernity and the Rise of the Public Sphere / Ch. Taylor. The Tanner Lectures on Human Values. – Stanford University, February 25, 1992. – URL: <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autosres/Contempor%3a1nea/Taylor,%20Charles/Modernity%20and%20the%20Rise%20of%20the%20Public%20Sphere.pdf>

REFERENCES

1. *Antropologichnij kod ukraїns'koї kul'turi i civilizacii (u dvoh knigah) [Anthropological code of Ukrainian culture and civilization (in two books)]*, (2020). Kyiv, IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukraїni. Kniga 1.
2. *Antropologichnij kod ukraїns'koї kul'turi i civilizacii (u dvoh knigah) [Anthropological code of Ukrainian culture and civilization (in two books)]*, (2020). Kyiv, IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukraїni. Kniga 2.
3. Assman, A. (2012). Transformacii novogo rezhima vremeni [Transformations of the new time regime]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. № 4, 16–31. Retrieved from <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/transformacziinovogo-rezhima-vremeni.html>
4. Beck, U. (2000). *Risk Society. Towards a New Modernity*. Moscow, Progress-Tradicija (In Russian).
5. Veber, M. (2001). *Istorija hozjajstva [Farm history]*. In *Veber, M. Istorija hozjajstva*. Gorod. Moscow, Kanon-press-c, Kuchkovo pole, 5–332.
6. Habermas, Ju. (2001). *The Philosophical Discourse of Modernity*. Kyiv, Chetverta hvilja (In Ukrainian).
7. Dlugach, T. B. (2008). *Podvig zdravojo smysla, ili Rozhdenie idei suverennoj lichnosti (Gol'bah, Gel'vecij, Russo) [The feat of common sense, or the birth of the idea of a sovereign personality (Holbach, Helvetius, Rousseau)]*. Moscow, "Kanon+", ROOI "Reabilitacija".
8. Žižek, S. (1999). *The Sublime Object of Ideology*. Moscow, Hudozhestvennyj zhurnal (In Russian).
9. Sombart, W. (1994). *Der Bourgeois*. Moscow, Nauka (In Russian).

10. Kalakura, Ja. S. (2015). *Ukrains'ka kul'tura: civilizacijnij vimir [Ukrainian culture: civilization's dimension]*. Kyiv, IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukraïni.
11. Kalakura, Ja. (2013). Civilizacijni orientiri novitn'oi ukrains'koï istoriografii [Civilizational landmarks of modern Ukrainian historiography]. *Ejdos*. Kyiv, In-t istorii Ukraïni NAN Ukraïni, Vip. 7, 371–381.
12. Kalakura, Ja. S., Rafal's'kij, O. O., Jurij, M. Ju. (2017). *Mental'nij vimir ukrains'koï civilizacii [The mental dimension of Ukrainian civilization]*. Kyiv, Geneza.
13. Kant, I. (1966). Anthropology from a Pragmatic Point of View. In *Kant, I. Sochinenija v shesti tomah*. Moscow, Mysl'. T. 6, 349–588 (In Russian).
14. Kant, I. (1966). An Answer to the Question: What is Enlightenment? In *Kant, I. Sochinenija v shesti tomah*. Moscow, Mysl', T. 6, 25–36 (In Russian).
15. Kozellek, R. (2005). *Minule majbutne. Pro semantiku istorichnogo chasu [Past future. On the semantics of historical time]*. Kyiv, Duh i litera.
16. *Kul'turologija: teorija ta istorija kul'turi. Navch. Posib [Cultural studies: theory and history of culture]*. (2010). Kyiv, Centr uchbovoi literatury.
17. Marx, K. (1961). Capital. A Critique of Political Economy. V 3. In *Marx, K., Jengel's, F. Collected Works*. Moscow, Gospolitizdat. T. 25. Ch. I. (In Russian).
18. Mikesin, M. I. (2005). *Social'naja filosofija shotlandskogo Prosveshhenija [Social philosophy of the Scottish Enlightenment]*. SPb., Sankt-Peterburgskij centr istorii idej.
19. Nora, P. (1999). Mezhdju pamjat'ju i istoriej. Problematika mest pamjati [Between memory and history. The problem of places of memory]. In *Francija – pamjat'*. SPb., Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 17–50.
20. Nora, P. (1999). Predislovie k russkomu izdaniju [Preface to the Russian edition]. In *Francija – pamjat'*. SPb., Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 5–14.
21. Rogozha, M. M. (2009). *Social'na moral': kolizii minimalizmu. Monografija [Social morality: the collisions of minimalism. Monograph]*. Kyiv, Vid. PARAPAN.
22. Rogozha, M. M. (2016). "Uvesti minule, hochja b chastkovo, u prostir zhittja teperishn'ogo i zrozumiti jogo sens..." [Introduce the past, at least in part, into the space of present life and understand its meaning...]. *Gumanitarni studii: Zbirnik naukovih prac'*. Vip. 28, 68–73.
23. Habermas, Ju. (2005). Modernity: An Unfinished Project. In *Habermas, Ju. Politicheskie raboty*. Moscow, Praksis, 7–31 (In Russian).
24. Chizhevs'kij, D. (2005). Pro pochatki i kinci novih ideologichnih epoch [On the beginnings and ends of new ideological epochs]. In: *Chizhevs'kij D. Filososfs'ki tvori u 4 t. T. 2: Mizh intelektom i kul'turoju: doslidzhennja z istorii ukrains'koï filosofii*. Kyiv, Smoloskip, 15–23.
25. Shpengler, O. (1993). *The Decline of Europe. Essays on the morphology of world history. V.1.: Gestalt and reality*. Moscow, Mysl' (In Russian).
26. Eco, U. (1999). *Island Of The Day Before*. SPb., Simpozium (In Russian).
27. Giddens, A. (1995). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge; Oxford, Polity Press.
28. Habermas, J. (2003). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Polity Press.
29. Huysen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Ca, Stanford University Press.
30. Israel, J. I. (2001). *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity. 1650–1750*. Oxford, Oxford University Press.
31. Taylor, Sh. (1992). Modernity and the Rise of the Public Sphere. In *The Tanner Lectures on Human Values*. Stanford University, February 25. – Retrieved from <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autos/Contempor%20Charles/Modernity%20and%20the%20Rise%20of%20the%20Public%20Sphere.pdf>

Надійшла до редколегії 08.10.21

M. M. Rohozha, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

NOTES ON MARGINS (READING "THE ANTHROPOLOGICAL CODE OF UKRAINIAN CULTURE AND CIVILIZATION")

M. M. Рогожа, д-р филос. наук, проф.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ (ЧИТАЯ "АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КОД УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ЦИВИЛИЗАЦИИ")

УДК 94(3). 63.3(4Укр)

А. О. Сошніков, д-р філос. наук, доц.
Харківська державна академія культури,
Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, 61000, Україна
soshnikov.ao1972@gmail.com

ЕСЕ:

ЕГИПТОЛОГІЧНА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Присвячено проблемі моделювання образу Стародавнього Єгипту у творчості Лесі Українки як одного з популярних спрямувань інтересів інтелектуалів XIX – початку XX ст. Визначено, що формування цього образу є результатом її соціальних єгиптологічних знань, сформованих як через знайомство із сучасною їй науковою східнознавчою та єгиптологічною літературою, так і через безпосереднє вивчення давньоєгипетської культурної спадщини під час її перебування у Єгипті та відвідань його музеїв і стародавніх пам'яток. Наголошується на тому, що єгипетські нариси Лесі Українки стали першою спробою української орієнталістики впорядкувати знання про Схід на українській ментальній основі. Підкреслюється, що поезія Лесі Українки на єгипетські теми є оригінальним мистецьким увиразненням її "Історії східних народів", власне – висловлених у ній поглядів на особливості розвитку стародавніх цивілізацій.

Ключові слова: Леся Українка, східнознавство, єгиптологія, Стародавній світ, Стародавній Схід, Стародавній Єгипет.

Культура Стародавнього Єгипту – одна із найдавніших в світі й одна з найрозвиненіших. Давні єгиптяни створили ієрогліфічну писемність, літературу, музику, скульптуру – монументальну та кам'яну та дрібну пластику, настінні розписи тощо – й архітектуру, яка пережила тисячоліття.

На тлі загальноєвропейського захоплення східним мистецтвом на межі XIX – XX ст. цілком закономірним виявляється орієнтальний акцент у житті та творчості видатної української поетеси, письменниці, перекладачки Лесі Українки. Ще упродовж 1890–1891 рр. вона написала для навчання своєї молодшої сестри Ольги

посібник "Стародавня історія східних народів". Основним джерелом служила книга Луї Менара "Історія давніх народів Сходу" 1882 р. Ця праця, що в силу своєї природи мала компілятивний, описово-дидактичний характер, усе ж увиразнювала ті періоди й колізії розвитку людства, які найбільше цікавили молоду авторку [8]. Вивчення Лесею Українкою східнознавчих досліджень, осмислення історії, вірувань, звичаїв східних народів поглибили орієнталістську тематику в її поетичній та драматичній творчості, спонукали до перекладацької діяльності. Я. Рудницький пише: "Перешукуючи історичні джерела, вона натрапила на різні цікаві теми для

літературного опрацювання. Так, у поемі "Сфінкс", написаній 24 липня 1900 р., Леся Українка відтворює історію походження славної скульптури" [10]:

"Колись давно, під сонцем полудневим, / Серед мовчазної розлогої пустині / І розпачливо-мертвого простору / В душі раба, що зріс в тяжкій неволі, / Вродилась мрія і запанувала / Над ним, своїм творцем, потужно й міцно, / Міцніш від влади сильних фараонів. / І наказала мрію взяти камінь / З гарячих скель лівійської пустині / І з нього витесать дивну подобу / На вічну загадку вікам потомним. / І став тесати раб гарячий камінь, / І все було палким в годину творчу: / І небо, і земля, і камінь, і різець, / І серце майстра; мов гарячий присок, / Летіли з-під різця уламки дрібні. / І згодом на розпеченім піску / З'явився твір, немов жива потвора: / Ліниве тіло лева простяглося, / Мов sleekо пригнічене в полудне, / Та загадкова людська голова / Здіймалась гордо і дивилась просто / Камінним поглядом поперед себе, / А на устах був усміх зловорожий. / Той погляд і той усміх був страшніший, / Аніж убійче сонце у пустині. / І та потвора стала в людях богом, / Їй будувалися простори храми / З важкими колонадами; а барки, / Убрані лотосом, несли їй жертви. / Легенди почали складать про неї, / Закрашені у густу барву крові; / Співали їй свої пісні поети, / А вчені будували піраміди / З книжок, що мали загадку вгадати / Очей таємних і ворожих уст. / Там списані були усі імення / Тої потвори: Сонце, Правда, Доля, / Життя, Кохання і багато інших. / Та краще всіх пристало слово: Сфінкс – / Воно таємне, як сама потвора" [9].

Вже наступного дня, 25 липня 1900 р., написала Леся Українка іншу поему, "Ра-Менеїс". Онім "Ра-Менеїс" пояснюється так: "Ра" у стародавніх єгиптян – верховний бог Сонце; друга частина імені, "Менеїс", пов'язана з першим царем Єгипту Меною. "Мена" означає "міцний", "вічний". А обраний жанр легенди дав змогу домислити образ, посилюючи конотацію деспотизму. Йдеться про те, як в добу панування однієї з численних династій (їх було десь більше трьох десятків) після смерті цариці повсталий народ розгромив похоронну процесію по дорозі з палацу до уготованої для владарки піраміди, а тіло цариці закинув в пустелю:

"Ра-Менеїс була горда цариця, дочка фараонів, / Гарна й страшна, мов Урея, змія золотая, / Що обвивала подвійний вінець двох Єгиптів, / Мала чоло діамантове й темні рубінові очі. / Вдача в цариці була, мов Нілу підступні води, / Що впливають з таємних джерел, не відомих нікому; / Влада цариці була, немов африканське сонце, / Мов потужний самум, що не хоче й руїни лишити. / Весь Єгипет стогнав, мов співучий колос у пустині, / Владу важку несучи гордої Ра-Менеїс; / Часом він ворухивсь, наче лев у кайдани закутий, / Глухо порикував, наче підземний вогонь, / Тяжко придушений гнітом гори кам'яної. / Але як тільки з'являлась до люду цариця / З гордим, немов діамантовим, чолом, як тільки / В темних, карих очах прокидались рубінові іскри, / Миттю лев той народний під ноги цариці лягав, / З усміхом сфінкса цариця йому наступала на шию. / Ра-Менеїс панувала і в храмах нарівні з богами. / Всі камінні богині робились до неї подібні; / Руки майстрів заселили пустиню навколо Єгипту / Людом колосів з обличчям гордої Ра-Менеїс. / І не було ні одної струни на єгипетських арфах, / Щоб не співала хвали повновладній цариці Єгипту. / Ра-Менеїс будувала собі піраміду в пустині, – / Більше лягло там людей, ніж каміння, паленого сонцем. / Але не встигла вгорі загостритися царська могила, / Як над Єгиптом було вже одне тільки сонце – небесне. / Ра-Менеїс на пурпурове ложе злягла – і не встала. / Тихо лежала цариця в сповивачах, повних бальзаму, / З блідо-злотистим обличчям, неначе з

слонової кості, / А над чолом, як і перше, сяяла корона – / Двох Єгиптів вінець і змія золотая Урея. / Ра-Менеїс положили у барку червону, / І поніс її, тихо колишучи, далі, все далі / Ніл жовтоводий, свята непрозора річка. / В білих убраннях жерці в срібній сестри дзвонили, / Плачем великим ридали невірні чорні, / Шати свої роздираючи, раничи тіло до крові, / Густо-червоної крапли падали в жовтую воду; / Арфи сумні голосили, квилли єгиптянок співи; / Лотоса квіти блакитні, в'янучи, гнулись додолу. / І плила так червона барка, мов сонце, на захід. / Ледве ж на берег пісковатий, де вже виднілись високі / Гори-могили царські, винесли тіло цариці, – / Люд заступив йому путь. Бачив лев, що розбиті кайдани! / Білих жерців розігнав, потопив усіх чорних невірних, / Вирвав арфи в єгиптянок і на тріски поламав, / Лотоса квіти стоптав і барку спалив на кострищі, / Тіло цариці закинув далеко в пустиню, в піски. / Там їй вихри щороку могилу рухому робили. / Сонце лило свій огнистий бальзам на дочку свою вмерлу" [7].

Поки "дочка сонця" перебуває на троні – вона на чільному місці, перша в ряду. Зовсім іншим постає в творі уже посмертне буття богорівної цариці: її забувають. Араби знаходять мумію і продають європейцям – так дочка фараона потрапляє у вже зовсім іншу історичну добу, однак весь колорит опису її – давньоєгипетський. Тут Лувр чи то Британський музей – "новітній храм", робітники, що вивантажують саркофаг, – "білі раби", європейська еліта – "нові фараони".

"Час летів, і пройшли над Єгиптом віки незчисленні. / Вже й могили царські почали западати в руїну, / Вже й імення царські почали западати в непам'ять, / Руйнувать стали руки безбожних гробниці і храми, / І не раз, як рука, чи повітря, чи сонце торкались / Тисячолітнього трупа – він розпадався на порох, / І сміялись безумні нащадки, що й мумії предків не вічні... / Раз на північ ішов караван, щоб одправити за море / Награбовані скарби з руїн фараонів забутих. / Попереду везли саркофаг величезний порожній, / Чорний камінь на сонці блищав, мов розпечена бронза, / Ледве сунули десять верблюдів тягар той пекучий. / Раптом передній погонич, ідучи, спіткнувся. / Глянув додолу й відскочив, ужалений страхом, – / Під ногами у нього лежала гадюка голівка, / І палали, мов іскри, на сонці червоної очі / "Ля Ілляга! – сказав йому шейх каравану. – / Ся гадюка не з тих, що збавляють життя правовірним, – / Гляньте, вона золота, в неї очі – коштовні рубіни". / І власноручно почав підводити з піску ту гадюку, / Але слідом за змією з піску підвелось знеацька / Мертве обличчя в подвійній короні Єгипту, / Ра-Менеїс підвелася, дивно-нетлінна цариця, / І здавалось, уста погляд таємний ховають закриті повіки, / А блідії уста ледве стримують усміх ворожий. / Скам'яніли погоничі, вгледівши мертву царицю. / Тільки шейх правовірний не втратив святого спокою, / Він не лякався жінок, ні живих, ані мертвих, / Звик тільки ціну складать їм на гучних базарах. / Він подумав: "Ся жінка ціни в нашім краю не має, / Але безумнії джаври заплатять безумнії гроші" – / І наказав обережно забрати з піску ту царицю / І покласти її в саркофаг, не грабуючи злата. / Царським ложем здавалася чорна важка домовина, / Як заблищала над нею змія золотая Урея. / Але закрилося гучно камінне віко, / Ра-Менеїс заховалась назавжди від ясного сонця. / Далі пісками сипкими до моря подався караван, / Без перешкоди дійшов до приморського людного міста. / Не помилився розсудливий шейх: справді, джаври безумні / Гроші безумні йому заплатили за мертву царицю / І повезли її геть через море на північ. / Там на півночі, далеко, в тім місті, що вкрите туманом, / Де так шумує життя, мов холодний потік верховини, / Люди північні

поставили храм для богів всього світу, / Він же й гробницею був для всього, що колись панувало. / Тільки боги не були вже богами, а все неживе / Там навіки втратило надію воскреснути знову. / Отже, в тім храмі покласти хотіли гордую Ра-Менеїс. / Плив корабель, роздираючи хвилі, не день, не годину, / Витримав бурі, не збився з дороги в тумані, / Тишу морську переждав, минув усі скелі підводні, / Далі і далі все мчав, пронизаний вітром холодним. / І чим далі на північ плила неживая цариця, / Тим холодніша ставала пекуча колись домовина, / І виступали на чорному камені сльози солоні. / Як привезли саркофаг вже до брами новітнього храму, / Був він холодний, важкий, мов крижина з північного моря, / Як підняли його білі раби, щоб понести й поставити в храмі, / Руки не здержали, впав саркофаг, і земля застогнала. / Десять рабів він скалічив і сам розколовся надвоє. / Леле! розбилосся ложе гордої Ра-Менеїс! / І сказали один до другого нові фараони, / Ті, що платили за неї безумні гроші арабам: / "Хай там розбилась труна, але наша цариця зосталась, / Тисячоліття минули, вона ж не змінилася й досі. / Наша цариця коштовна, владарка Ра-Менеїс". / І відхилили розколене віко того саркофага... / Що ж там було? Жмут сповивачів тонких, твердих від бальзаму, / Жовті кістки, покриті порошком вогким, / Чорні пасма волосся, між пасмами тими / Матовим блиском ясніла подвійна корона Єгипту / І сяяли рубінові очі змії золотої Уреї. / Холод безжалісний, вогкий, знищив безсмертну царицю, / Що пролежала віки під єгипетським сонцем жарущим, / Дивну нетлінність і вроду черпаючи з хвилем променистих. / Ра, бог південного сонця, в північній країні не правив, / Правив там холод ворожий і вогкість байдужа туману. / Мусила в землю вернутись гордая Ра-Менеїс" [7].

Остаточна смерть Ра-Менеїс – розклад тіла під впливом сирого клімату, що, за віруваннями єгиптян, означало цілковите знищення/зникнення, – стає не лише пересторогою новочасній цивілізації у минулості земного панування, але й символом трагічності відри-ву від рідної землі.

У 1904 р. Леся Українка почала писати цикл під загальною назвою "Єгипетські барельєфи". "Одна з поем того циклу "Напис в руїні" подає дуже цікаву поетичну антитезу – прагнення невідомого єгипетського володаря жити вічно в написі на камені та втрату його імені для нащадків" [10]:

"Я, цар царів, я, сонця син могутній, / Собі оцю гробницю збудував, / Щоб славили народи незчисленні, / Щоб тямали на всі віки потомні / Імення"... Далі круг і збитий напис. / І вже ніхто з нащадків наймудріших / Царського імення прочитати не може. / Хто збив той напис – чи сперечник-владар, / Чи просто час потужною рукою, – / То невідомо. Дивним візерунком / Багато слів написано край нього / Про славу безіменного владаря, / Змальовано царя славетні вчинки: / Он цар сидить високо на престолі, / Народи подолані йдуть з дарами / Коштовними й додолу клонять чола, / А він сидить, немов камінний ідол, / Під опакалами з барвистих пер. / Лице його подібне до Тутмеса, / І до Рамзеса, і до всіх тиранів. / Он далі він, схопивши за волосся / Одразу цілий гурт якихсь повстанців, / Кривим мечем над ними замахнувся. / Лице його подібне до Тарака, / До Менефта, як і до всіх тиранів. / З лицем тим самим він левів полює, / Левіафанів ловить, б'є пташок, / І їде полем через людські трупи, / І бенкетує по своїх гаремах, / І на війну жене своїх підданих, / І посилає на роботу люд – / На ту страшну єгипетську роботу, / Що має вславити царське імення. / Іде той люд, мов хвилі в океані, / Без ліку, без числа на бойовисько / І стелиться під ноги коням царським, / А хто живим зостався з того люду, / Той

гине на єгипетській роботі; / З його могили хоче цар зробити / Для себе пам'ятник – хай гине раб! / І раб копає землю, теше камінь, / Приносить мул з ріки і робить цеглу, / Виводить мури, статуї великі, / Запрігшись, возить самотужки, й ставить, / І щось буде вічне і величне, / Щось незрівнянне і потужно гарне, / Мальоване, мережане, різьблене; / І кожна статуя, колона, малювання, / Мережечка, різьба і навіть цегла / Незримими устами промовляє: / "Мене створив єгипетський народ!" / Умер давно той цар з лицем тирана, / Зоставсь по ньому – круг і збитий напис. / Співці! не марте, вчені! не шукайте, / Хто був той цар і як йому наймення: / З його могили утворила доля / Народу пам'ятник, – хай гине цар!" [6].

У 1909–1911 рр. Леся Українка перебувала на лікуванні в єгипетському містечку Хелуані. Побачивши Єгипет на власні очі в 1909 р., Леся Українка написала в одному з листів до матері: "Бачили ми великі піраміди і великого Сфінкса – се справді щось єдине на цілім світі! Ніякі картини, фотографії і т. и. не можуть дати справжнього поняття про душу сих камінних істот. Особливо Сфінкс – він має велику тисячолітню душу, він має живі очі, він немов бачить вічність. А який там пейзаж перед очима в Сфінкса!.. Не розчарував мене Єгипет, а ще більше причарував, і тепер тільки я зрозуміла його до кінця геніальний хист, як побувала в Каїрському музею" [4].

"Коли Леся Українка відвідала Єгипетський музей у Каїрі, велике враження зробили на неї написи на каменях, на гробівцях, папіруси. Вона цікавилася їхнім значенням і змістом. На щастя, вона була знайома із студією А. Відемана (A. Wiedemanna) про давньоєгипетську літературу з перекладами її німецькою мовою, "Die Unterhaltungsliteratur der alten Ägypter", виданою в Лейпцігу в 1903 р. Вона почала перекладати деякі написи українською мовою (з німецької)" [10]. У листі до Б. Грінченка від 15 лютого 1910 р. Леся Українка пише: "...між іншим перекладаю давньоєгипетські ліричні пісні (не з ієрогліфів, а з німецького перекладу), що заінтересували мене подібністю до... українських! Уже б хто сподівався! Збираюсь писати єгипетські враження, але ще ні слова не написала. Хороша се сторона, і я вже звикла любити її не як чужу" [2]. "Вже до січня 1910 р. вона виготовила дванадцять перекладів, які були опубліковані згодом у "Літературно-Науковому Вістнику в Києві, т. 9, 1910 р. під загальним заголовком "Ліричні пісні давнього Єгипту". Вона написала цікаву вступну статтю до цього циклу, високо оцінюючи поетичну вартість віршів" [10]: "Пісні, подані тут, не фантазія і не наслідування. Се справжні твори давньої єгипетської поезії, що доховалися до нашого часу на каміннях, у трунах молодих дівчат – і на смітниках великих давніх міст (через те декотрі маємо тільки в уривках). Кожна з них має більш ніж 3000 літ, одна тільки ("Напис на стовпі") "молодша", бо походить з 700-го року до р[іздва] Х[ристового]. Перекладені вони на нашу мову не з єгипетського первотвору, звичайно, а з наукового німецького перекладу проф. А. Відемана [Див.: А. Wiedemann. Die Unterhaltungs-Literatur der alten Aegypten. – Leipzig. 1903], причому з прозаїчної форми повернені в віршовану. Зроблено се тому, що коли однаково точного перекладу дати не можна, не будши єгиптологом, і коли ритміка єгипетського вірша та й сама вимова єгипетських слів нікому не відома (єгипетське ж письмо дає тільки ідеї, а не звуки), то зоставалося єдино можливим перекладати не букву, а дух первотвору. Дух же той, гадаю, не можна було б передати, перекладаючи пісню не піснею, а прозаїчним переказом, – не можна собі уявити ніякої пісні в такій формі. Крім того, деякі з тих пісень, попри екзотичні подробиці, в цілому промовляють чимсь таким близьким, знайомим, що ритм рідної

нашої пісні самохіть пристає до того тричі тисячолітнього змісту. Таке було почуття перекладача, а якщо воно привело до помилки, то, може, колись український егіптолог настане, що ту помилку поправить. Тим часом хотілося показати хоч так сі зразки ясної, радісної поезії великого загадкового народу. Доля того народу не була веселою – вся історія його пройшла під гнітом або своїх деспотів, або чужих напасників – і все ж таки десь брала сила не закривати очей на радощі світу й життя; може, тому той народ і прожив так довго!.. Ясними радощами усміхаються сфінкси, веселі барви сяють навіть на стінах гробовищ і рідко трапляється сумний вираз на скульптурних та мальованих полицях тих папірусових трун, де замикались мумії чорні. Така сама ясність і радощі духа виявляються і в перекладених туті піснях. Проф. Відеман вважає їх не "народними", а "літературними", але, минаючи вже те, що ці терміни взагалі не мають твердої наукової основи, українцеві, звиклому до своїх "високолітературних" народних пісень, скоріше, либонь, здається правдоподібним, що, власне, народна душа могла зродити ці співи, прості, нештучні і щирі, хоч не позбавлені й майстерності в вислові. В перекладі додержано якнайближчої точності щодо тексту, поданого у проф. Відемана, і ніде зміст не віддавався на жертву формі (скоріш навпаки), тож коли ці прадавні пісні промовляють до душі новітньому читачеві, то се буде заслугою не перекладача, а народу-творця" [5].

"Ох, якби я був при милій негрятянкою тією, / Я б ходив слідую за нею! / Ох, тоді б на любові постать досхоchu я надивився, / То б то радощів напився! .."

Чи ж моє серденько не пристало щиро до твого кохання? / Я б тебе не кинув, хоч би дізнавав я щодень катування, / Хоч би мене гнали в Сирію киями, в Нубію різками, / Хоч би проганяли вгору канчуками, в доли колючками. / Я ж би не послушав нічиєї ради, / Зроду б я не зрікся любові віради!" [5, 288].

1910 р. український історик та археолог Дмитро Іванович Яворницький відвідав Грецію, а затим – "країну пірамід". Під час подорожі він оглянув музеї Афін, Александрії та Каїра, а в Хелуані розшукав Лесю Українку; вже літній вчений здивував її дивовижною життєвою та професійною енергетикою: "Леся Українка – М. Кривинюку. 3 февраля 1910 р., Хелуан: Вчора був у мене Яворницький, що ледве знайшов мене, бо шукав у пансіоні п. Білинської, – казав, що се Ви йому таку адресу дали, але се він, певне, щось наплутав, бо я ж усі свої адреси подавала додому і Ви їх мали знати. Ну, та дарма, все ж він мене знайшов, і се дуже приємно, бо взагалі тут не часто українця побачиш, а, крім того, він видався мені симпатичним і інтересним чоловіком. Тепер він поїхав у горішній Єгипет оглядати тамашні руїни, а на поворот проживе тут з тиждень на нашій виллі для відпочинку. Він завзятий дід – лазив і на піраміди, і в піраміди, і де його тільки не носило! Се в 60 літ і з ревматизмом! Ну-ну! Треба буде з ним ще раз в єгипетський музей поїхати – на "пані з золотим обличчям" подивитись (там є така одна красавиця)" [3]. Каїрський національний музей був узятий Д. І. Яворницьким як зразок досконалої музейної будівлі, що відповідає всім вимогам зберігання й експонування пам'яток старовини. З Єгипту він привіз проект, який був використаний катеринославськими архітекторами при проектуванні другого корпусу місцевого музею.

"Після приблизно піврічного перебування в Хелуані Леся Українка створила дуже цікавий поетичний цикл "Весна в Єгипті" [1], що складався з семи поезій, відмінних щодо форми й змісту, але поєднаних спільним тлом єгипетського краєвиду. Перша поезія під заголовком "Хамсін" відноситься до гарячого вітру з пустині Саха-

ри, що триває коло п'ятдесяти днів від пізнього березня до раннього травня. В своїй поезії Леся Українка персоналізує хамсін і порівнює його із "злим богом" Сетом, який, згідно з єгипетською легендою, убив "доброго бога" Осіріса. Авторка, як у всій ліричній поезії, є учасником дії. Тут хамсін остерігає поетку" [10]:

"Рудий Хамсін в пустині розгулявся, / Жагою палений, мчить у повітрі, / Черкаючи пісок сухими крильми, / І дише густим полум'ям пекучим. / Якеś весілля дике! Мов сопілка – / Співа пісок, зірвавшись зненацька / З важкої нерухомості своєї, / А камінці на бубнах приграють. / Хто ж там у жовтій та сліпучій млі / На честь Хамсінові таночки водить? / Щось віє покривалами тонкими, / Так прудко-прудко крутячись у танці... / Якісь таємні вітряні дівчата, / Веселі діти смутної пустині? / "Чужинко, не дивись! Засиплю очі" / І задрозогорнув Хамсін полою / Киреї жовтої своїх танечниць. / Ніхто не сміє бачить їх. Араб / Серед пустині падає додолу, / Як на молитві. "Вже ж! Молись! Молись! / Я давній бог, я той могутній Сет, / Що тло Озірісове нетлінне / Розшматував і кинув у пустиню. / Ох, як тоді Ізіда заридала". / І звеселився спогадом Хамсін, / І вся пустиня мерв знялася вгору / І в небо ринула. На жовтім небі / Померкло сонце – око Озіріса – / І стало так, мов цілий світ осліп..."

"Наступний вірш "Дихання пустині" зображує африканський краєвид після хамсіну; природа і люди повертаються у свій звичний лад, до щоденних чинностей" [10].

"Пустиня дише. Рівний подих, вільний, / Гарячий він та чистий, мов святий. / Пісок лежить без руху золотий, / Так, як лишив його Хамсін свавільний. / Феллах працює мовчки, тихий, пильний, / Будує дім, – там житиме пустий, / Летючий рій мандрівців, і густий / Зросте навколо сад. Феллах – всесильний. / Оази робить він серед пустині, / Лиш не для себе... Он уже він пише / Бігунчик по піддашші... Поколише / Гарячий вітер одіж на людині, / Обсушить піт... і далі по рівнині / Пролине... знов і знов... Пустиня дише.

"Дуже цікаво з огляду на свої поетичні контрасти є поезія "Афра" – це ідеал африканської тиші. Створюється враження, що природа закам'яніла в статичній нерухомій атмосфері. Тільки раз цю тишу нагло перериває марш англійського війська здовж Нілу" [10].

"Тихо. Повітря стоїть нерухоме, як води стоячі. / Закам'янів на бананах широкий нерепаний лист. / Ніжні мімози – і ті розгорнули листочки гарячі. / Мліють без мрії... / Ой, звідки се вирвався свист? / Сурмлять у сурми і гатять в різкі тарабани! / Гей, схаменіться! Хто сеї муки хотів? / Ім байдуже! Гучно силу свою англичани / Берегом Ніла несуть, щоб Єгипет почув і тремтів. / Ледве пройшли, як замкнулася тиша за ними, / Наче в таємному храмі велика запона важка. / Пальми поникли покірно гілками сухими, смутними, / Наче на їх налягла невидимого бога рука. / Небо, збіліле від спеки, вже сивіє, мов попеліє, / День до останку згорів і лишилася нічка біда; / Світла немає, а темрява наче не сміє / В тишу пекучу вступити. Не видно зірок ні сліда; / Так, наче світ спорожнів. Не співа на добраніч пташина. / Тільки безгучно літають великі, чудні кажани, / Гасла неначе розносять, щоб стишилась ціла країна. / Летом своїм оксамитним ще збільшують тишу вони..."

Наступний вірш "Сон" порівнює Єгипет з Україною у сні поетки.

"Тепло та ясно... Чи се Єгипет? / Так, се Єгипет... синій намет / неба високого міниться сяєвом... / Ох, та й високе ж! Як вільно, як радісно, / Так, се Єгипет... / Тихо та любо... чи се Вкраїна? / Так, се Вкраїна... Он і садок, / батьківська хата і луки зеленії, / темнії вільхи, ставочок із ряскою. / Так, се Вкраїна... / Можна спинитись... годі блукання... / Все буде добре... Рідний мій

край / вкупі зі мною одужав від злигоднів, / небо не хворе, не плаче, не хмуриється, / люди веселі і я... не будить... / Все буде добре...

"Неначе для контрасту головною темою наступної (п'ятої) поезії циклу є буряна ніч, "Вітряна ніч". Туга поетеси за Україною переплітається з дійсним станом в Єгипті; вона відчуває в своїй кімнаті вітер, що дує з півночі, та він нічого відрядного не несе для неї з рідної сторони" [10]:

"Чорна-чорна та глибока ніч – / (Є такі тут погляди жіночі) – / Вітер мчить шалено із півночі, / Мов тікає від погоні пріч. / Розігрівся щось вітерець мій рідний, / Став палкий, неначе той Хамсін, / Запальний, рвачкий Сахари син, – / Чи давно ж покинув край мій бідний? / Там він по коначних снігах / Волочив важкі та воگی шати, / Забирився холодом до хати / І стогнав, мов пугач по лугах. / Чи його коханням запалила / Раптом ця пустиня золота, / Що над нею він огнем літа, / Мов його й не північ породила? / Він влетів до мене у вікно, / Наче приском в темну хату кинув / Тим дзвінким піском... і геть полинув! / Що ж, лети, промене все одно. / Ти чужий тут став у сій країні, / Не приніс для мене ні луни / Здалека, з моєї сторони, – / Тільки спів кохання для пустині.

Шостий вірш "Вісті з півночі" знову присвячений вітрові з півночі – з України. Він приносить дощ Єгиптові. Поетка порівнює краплі дощу зі сльозами, і поезія кінчається такою песимістичною вісткою вітру:

"Таки недарма прилітав / Північний гість... Дивлюся ранком – / Вже заволочено серпанком / Сіреньким небо. Далі став / Помалу й дощик накрапати, / І вогим холодом до хати / Зайшов притихлий вітерець. / Щось охолонув молодець!.. / Чи не сподобались пустині / Його зальоти? Чи згадав / Далеку милу й заридав / Дрібними слізьми на чужині? / Шепоче вітер в мокрім листі: / "Се ж я з твоєї сторони / Приніс оці плакучі вісті, – / Якої ще тобі луни?.."

"Кінцева поезія "Таємний дар" закриває весь цикл оптимістичним акордом. Єгипетська легенда розказує, що одна з семи Гатор (богинь любові й радості) дала єгиптянам невмирущу радість як зброю проти рабства" [10]:

"Плакати довго Єгипет не вміє. Умив свої пальми, / Руно зелене та буйне ланів понаднільських скропив / І підновив позолоту блискучу в розлогій пустині, / Та й усміхається знову, – таємні радіщі Сфінкса! / Бачу: єгиптянок очі сміються з-під чорних серпанків, / Жінку Іслам пригнобив, але очі zostалися вільні!.. / Співом свій крам вихваляють жінки й чоловіки, / Гордо важену ношу несучи на головах гарних, / Так, мов на їх спочивають подвійні Єгипту вінці. / Весь у червонім іде водонос, – мов жартуючи, дзвонить / Ясним начинням і швидко жадібному люду / Воду холодну, солодку з важкої баклажки вділяє, / Жартом її приправляє, з усміхом плату бере. / Вбогі феллахові діти пустують безжурно на сонці; – / Жваві маленькі головки! Цікаві очиці зорять... / Мов для забави дитячої просять "бакшиш" у мандрівця. / Дав чи не дав, – засміються, неначебто їм і дарма. / От, аби був очерету солодкого дрібний уламок; – / Смокчуть і раді-веселі, мов панство-багатство посіли. / "Звідки ся радість?" – гадаю... І мариться щось мені в думці, / Так, наче голос таємний забуту править легенду: / "В давню давнину, як Ніл народився в пустині, / Мати його положила в розкішну зелену колиску, / Батько з високого неба промінням утішним дивився, / Як його син виростав не по днях – по годинах, / В силу вбрався і ніс тую силу до моря... / Отже, при тім народженні зібрались премудрі Гатори, / Сім їх було і несли вони всі для дитини дари. / Перша сказала: "Даю тобі ситую землю в обладу". / Зважила друга: "Три жнива нехай тобі буде на рік". / Третя про-

мовила: "Ра буде вічно ласкавий до тебе". / Руку четверта простерла: "Ось пальмовий щит проти Сета". / П'ята мовчазно папірус, і лотос, і камінь поклала. / Шоста шепнула: "Ніхто не вгадає твоїх таємниць". / Сьома всміхнулась крізь сльози і мовила щиро: / "З задрощів, вічну неволю судили боги твоїм дітям, / Я ж у незламную радість озброю народную душу, – / Гніт фараонів, кормига чужинців її не здолає". / Так на початку віків обіцяли премудрі Гатори... / Вірю: до скону віків не порушиться слово богинь!"

"Так сьома поезія про щасний дар сьомої Гатори закінчує цей поетичний гептахорд" [10]. Твори Лесі Українки стають засновком до створення й утвердження культурологічної парадигми Єгипту як однієї з найцікавіших сторінок української поезії ХХ ст.

Походи до Каїрського музею, споглядання пірамід Гізи та спілкування з Дмитром Яворницьким повернули Лесю Українку до рукопису "Стародавньої історії східних народів". З епістолярної спадщини Лесі Українки відомо, що 1910 р. письменниця замислила готувати рукопис до друку і протягом 1911 р. старанно допрацьовувала його, глибинно цікавилась тодішнім життям Сходу, вивчала новітні сходознавчі дослідження. В листі до сестри Ольги від 1 (14) жовтня 1911 р. Леся Українка вказувала: "Назвати її слід: «Історія давніх народів Сходу. Зложила Леся Українка по Менару, Масперо і інших»". Але за її життя книга так і не вийшла. Вона була надрукована лише після смерті авторки у Дніпрі (тоді – Катеринослав) у 1918 р. сестрою Ольгою Косач-Кривинюк. Це був перший українськомовний підручник зі стародавнього сходознавства, у якому подано не лише основні історичні віхи життя стародавніх народів Близького і Середнього Сходу, але й описано їхній побут, звичаї, культуру, торгівлю, державний устрій, письмо, колонії, найбільші міста. В "Історії", у якій розглянуто шість стародавніх держав, країні фараонів присвячено непорівняно більше місця, ніж усім іншим. І зумовлено це не лише достатньою джерельною базою або модою на Схід у Європі рубежу століть, а найперше особливою думкою самої авторки, яка вважала давньоєгипетську цивілізацію не лише найдавнішою, а й такою, що справила суттєвий вплив на розвиток усього людства.

В київському Музеї Лесі Українки зберігаються деякі речі, які вона привезла з Єгипту: жук-скарabei, чадра, квиток єгипетської залізниці, меню з ресторану. До речі, в сучасній Александрійській бібліотеці є відкрита у 2002 р. меморіальна дошка, присвячена Лесі Українці.

Висновок. Єгипетські нариси Лесі Українки стали першою спробою української орієнталістики впорядкувати знання про Схід на українському ґрунті. Слід визнати, що поезія Лесі Українки на єгипетські теми є оригінальним мистецьким увиразненням її "Історії східних народів", власне – висловлених у ній поглядів на особливості розвитку давньої цивілізації. Під цим оглядом поетичні тексти сприймаються ще й як своєрідні барельєфи-ілюстрації із життя Єгипту часів фараонів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Українка Л. Весна в Єгипті / Л. Українка // Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори; ред. О. Вісич, С. Кочерга; передм. С. Романов; упоряд., комент. С. Романов, О. Кицан, М. Моклиця та ін. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 406–410.
2. Українка Л. Лист до Б. Д. Грінченка 2 лютого 1910 р. Хелуан / Л. Українка // Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 14. Листи (1907–1913). Ред. С. Романов; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеева. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 188–191.
3. Українка Л. Лист до М. В. Кривинюка 15–16 лютого 1910 р. Хелуан / Л. Українка // Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 14. Листи (1907–1913). Ред. С. Романов; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеева. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 191–192.



4. Українка Л. Лист до О. П. Косач (матері) 3 січня 1910 р. Хелуан / Л. Українка // Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 14. Листи (1907–1913). Ред. С. Романов; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 178–180.
5. Українка Л. Ліричні пісні давнього Єгипту / Л. Українка // Зібрання творів у 12 т. АН УРСР. Редкол.: Є. С. Шаблійовський (голова) та ін. Т. 2: Поєми. Поетичні переклади. Упоряд. та прим. О. В. Мишанича. Ред. тому Н. О. Вишневецька. – Київ: Наукова думка, 1975. – С. 287–292.
6. Українка Л. Надпис в руїні / Л. Українка // Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори; ред. О. Вісич, С. Кочерга; передм. С. Романов; упоряд., комент. С. Романов, О. Кицан, М. Моклиця та ін. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 348–349.
7. Українка Л. Ра-Менеїс так / Л. Українка // Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори; ред. О. Вісич, С. Кочерга; передм. С. Романов; упоряд., комент. С. Романов, О. Кицан, М. Моклиця та ін. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 239–243.
8. Українка Л. Стародавня історія східних народів / Л. Українка // Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 10. "Стародавня історія східних народів". Конспекти. Виписки з книг. Нотатки та інше. Ред. Ю. Громик; передм. О. Огнева; упоряд. А. Радько, О. Огнева, І. Біскуб та ін.; комент. О. Огнева, В. Приймаченко, О. Романова та ін. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 39–347.
9. Українка Л. Сфінкс / Л. Українка // Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори; ред. О. Вісич, С. Кочерга; передм. С. Романов; упоряд., комент. С. Романов, О. Кицан, М. Моклиця та ін. – Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. – С. 238–239.
10. Рудницький Я. Єгипет у житті і творчості Лесі Українки [Електронний ресурс] / Я. Рудницький. – Режим доступу: <https://md-eksperiment.org/post/20180512-yegipet-u-zhitti-i-tvorchosti-lesi-ukrayinki>

REFERENCES

1. Ukrainka, L. (2021). Vesna v Yehypti [Spring in Egypt]. In *Ukrainka, L. Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh*. Lutsk, Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, T. 5, 406–410.
2. Ukrainka, L. (2021). Lyst do B. D. Hrinchenka 2 liutoho 1910 r. Kheluan [Letter to B.D. Grinchenko February 2, 1910 Helwan]. In *Ukrainka, L. Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh*. Lutsk, Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, T. 14, 188–191.
3. Ukrainka, L. (2021). Lyst do M. V. Kryvyniuka 15–16 liutoho 1910 r. Kheluan [Letter to M.V. Krivinyuk February 15–16, 1910 Helwan]. In *Ukrainka, L. Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh*. Lutsk, Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, T. 14, 191–192.
4. Ukrainka, L. (2021). Lyst do O. P. Kosach (mater) 3 sichnia 1910 r. Kheluan [Letter to O.P. Kosach (mother) January 3, 1910 Helwan]. In *Ukrainka, L. Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh*. Lutsk, Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, T. 14, 178–180.
5. Ukrainka, L. (1975). Lyrichni pisni davnoho Yehyptu [Lyrical songs of ancient Egypt]. In *Ukrainka, L. Zibrannia tvoriv u 12 t. AN URSR*. Kyiv, Naukova dumka. T. 2, 287–292.
6. Ukrainka, L. (2021). Nadpys v ruini [The inscription in the ruin]. In *Ukrainka, L. Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh*. Lutsk, Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, T. 5, 348–349.
7. Ukrainka, L. (2021). Ra-Meneis [Ra-Meneis]. In *Ukrainka, L. Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh*. Lutsk, Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, T. 5, 239–243.
8. Ukrainka, L. (2021). Starodavnia istoriia skhidnikh narodiv [Ancient history of oriental peoples]. In *Ukrainka, L. Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh*. Lutsk, Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, T. 10, 39–347.
9. Ukrainka, L. (2021). Sfinks [Sphinx]. In *Ukrainka, L. Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 tomakh*. Lutsk, Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, T. 5, 238–239.
10. Rudnic'kij, Ja. (2018). Egipet u zhitti i tvorchosti Lesi Ukrainki [Egypt in the life and work of Lesya Ukrainka]. Retrieved from <https://md-eksperiment.org/post/20180512-yegipet-u-zhitti-i-tvorchosti-lesi-ukrayinki>

Надійшла до редколегії 07.10.21

A. A. Soshnikov, Doctor of Philosophy, Associate Professor
Kharkiv State Academy of Culture,
4, Bursatsky Descent, Kharkiv, 61000, Ukraine

ESSAY: EGYPTOLOGICAL THEME IN THE WORKS OF THE LESIA UKRAINKA

Dedicated to the problem of modeling the image of Ancient Egypt in the work of Lesya Ukrainka as one of the popular areas of interests of intellectuals of the 19th – early 20th centuries. It was determined that the formation of this image is the result of her solid Egyptological knowledge, formed both through acquaintance with contemporary scientific oriental and Egyptological literature, and through direct study of the ancient Egyptian cultural heritage during her stay in Egypt and visiting its museums and ancient monuments. It is emphasized that the Egyptian essays by Lesya Ukrainka became the first attempt of Ukrainian orientalism to organize knowledge about the East on a Ukrainian mental basis. It is emphasized that the poetry of Lesya Ukrainka on Egyptian themes is the original artistic expression of her "History of the Eastern Peoples", in fact, the views expressed in it on the peculiarities of the development of ancient civilizations.

Key words: Lesya Ukrainka, oriental studies, Egyptology, Ancient world, Ancient East, Ancient Egypt.

A. A. Сошников, д-р филос. наук, доц.
Харьковская государственная академия культуры,
Бурсацкий спуск, 4, Харьков, 61000, Украина

ЭСЭ: ЕГИПТОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ

Посвящено проблеме моделирования образа Древнего Египта в творчестве Леси Украинки как одного из популярных направлений интересов интеллектуалов XIX – начала XX в. Определено, что формирование этого образа является результатом ее солидных египтологических знаний, сформированных как через знакомство с современной ей научной востоковедческой и египтологической литературой, так и через непосредственное изучение древнеегипетского культурного наследия во время ее пребывания в Египте и посещение его музеев и древних памятников. Подчеркивается, что египетские очерки Леси Украинки стали первой попыткой украинской ориенталистики упорядочить знания о Востоке на украинской ментальной основе. Подчеркивается, что поэзия Леси Украинки на египетские темы является оригинальным художественным выражением ее "Истории восточных народов", по сути – высказанных в ней взглядов на особенности развития древних цивилизаций.

Ключевые слова: Леся Украинка, востоковедение, египтология, Древний мир, Древний Восток, Древний Египет.



Наукове видання



УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ



№ 2(9)/2021

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 13,6. Наклад 300. Зам. № 221-10336.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл 7.
Підписано до друку 28.12.21

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"

Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28
e-mail: vpc_div.chief@univ.net.ua; redaktor@univ.net.ua
[http: vpc.knu.ua](http://vpc.knu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02