

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\)](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14))

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

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

Друкується двічі на рік.

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

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

Published two times per year.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР

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

АДРЕСА РЕДКОЛЕГІЇ

філософський факультет, вул. Володимирська, 60,
Київ-33, 01033, Україна
☎(38044) 239 34 79
Інтернет-сторінка журналу: <https://ucs.knu.ua>

ЗАТВЕРДЖЕНО

Вченою радою філософського факультету
27.05.24 (протокол № 12)

ЗАРЕЄСТРОВАНО

Національною радою України
з питань телебачення і радіомовлення
Рішення № 1089 від 28.03.24
Ідентифікатор друкованого медіа: R30-03798

ЖУРНАЛ ВХОДИТЬ

до Переліку наукових фахових видань з культурології,
спеціальності 034 (категорія Б) – наказ № 894 від 10.10.22

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"
6-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎(38044) 239 32 22, 239 31 58, 239 31 28
e-mail: vpc@knu.ua

Редакційна колегія

Баберовські Йорг, д-р іст. наук, професор
Берлінський університет імені Гумбольдта (Німеччина)
Йоркінен Мар'ют, д-р філос. наук, професор
Гельсінський університет (Фінляндія)
Кетуракіс Сауліус, д-р гуманіт. наук, професор
Каунаський технологічний університет (Литва)
Маслікова Ірина, д-р філос. наук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Оборська Світлана, канд. мистецтвознавства, доцент
Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)
Онщенко Олена, д-р філос. наук, професор,
заслужений діяч науки і техніки України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого (Україна)
Пучетайте Рамінта, д-р соц. наук, доцент
Каунаський технологічний університет (Литва)
Сапенко Роман, д-р філос. наук, професор
Зеленогурський університет (Польща)
Тормахова Анастасія, канд. філос. наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Туренко Віталій, д-р філос. наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Усманова Альміра, д-р філос. наук, професор
Європейський гуманітарний університет (Литва)

Наукова рада

Бабушка Лариса, д-р культурол., доцент
Національна музична академія України імені Петра Чайковського
(Україна)
Виткалов Володимир, канд. пед. наук, професор
Рівненський державний гуманітарний університет (Україна)
Конверський Анатолій, академік НАН України,
д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Кривда Наталія, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Кривошея Тетяна, д-р культурол.
Національна музична академія України імені Петра Чайковського
(Україна)
Панченко Валентина, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Стоян Світлана, д-р філос. наук, доцент
Школа бізнесу і менеджменту MBWay Lille (Франція)

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.

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

ПАВЛОВА Олена, РОГОЖА Марія Образ героя української казки в контексті диференціації і трансформації ієрархії соціокультурних практик	4
ТИМОШЕНКО Альона Образ героя в сучасному українському кінематографі: моральні та соціокультурні колізії творення	13
СОКЛАКОВ Максим Монументальні мозаїки як місця пам'яті в публічних просторах України	22

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

УСМАНОВА Альміра Око камери: фотографічний погляд і питання візуального насильства	27
ОЛЕКСІН Данило Копендіум некласичних міфопрактик Дж. Р. Р. Толкіна: міфо-логічний аналіз	32
КРАВЕЦЬ Ірина Актуальні підходи до визначення поняття "культурний геноцид"	40

МОРАЛЬНІСНА КУЛЬТУРА

МАСЛІКОВА Ірина Емпатія як протидія політичному насильству: на шляхах до суспільства турботи	45
МОРОЗОВ Андрій, ШАПОВАЛОВ Владислав, ГУДКОВ Сергій Онтологічні підґрунтя моральної культури. Частина II	51

УРБАНІСТИКА

БУЦИКІНА Євгенія Вернакулярний сад як елемент міського ландшафту (порівняльний аналіз прикладів у Києві та Пряшеві)	60
СТЕПАНЕНКО Анастасія Демократична модель трансформації культурного ландшафту міста	66

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА КОМУНІКАЦІЯ

ГРУДКА Оріся Конфігурації особистого, публічного та професійного в персональних профілях користувачів фейсбуку: контент-аналіз	70
СЕНДЕЦЬКИЙ Андрій Українсько-польський культурний діалог театральних практик в українській спеціалізованій періодиці 2014–2023 років	78

ХУДОЖНЄ ВИРОБНИЦТВО

ОНИЩЕНКО Олена Художні експерименти як стимули культуротвірних процесів: на перехресті "позитивної" і "негативної" психології	87
ГОРНИХ Андрій Лінійна перспектива як естетична форма	93
ТЕРНОВА Марина "Думка – відчуття": концептуальний ландшафт "принципів мистецтва" Р. Дж. Колінгвуда	98

ЕСЕ. ІНТЕРВ'Ю. РЕЦЕНЗІЇ

ТИМОШЕНКО Альона Образ героя в сучасному українському кінематографі. Інтерв'ю з Дмитром Сухолитким-Собчуком	103
СТЕПАНЕНКО Анастасія Огляд стажування в Пряшівському університеті	108
КЛИНІНА Тетяна Кілька нарисів про #CONNEXIONS24, або Ласкаво просимо до #CONNEXIONS24	109

UKRAINIAN CULTURE

PAVLOVA Olena, ROHOZHA Mariya The image of the hero of Ukrainian fairy tales in the context of differentiation and transformation of the hierarchy of socio-cultural practices.....	4
TYMOSHENKO Alyona The image of the hero in modern Ukrainian cinema: moral and sociocultural collisions of creation	13
SOKLAKOV Maksym Monumental mosaics as places of memory in public spaces of Ukraine.....	22

RECEPTIONS OF CONTEMPORARY HUMANITIES IN UKRAINE

OUSMANOVA Almira The eye of the camera: photographic gaze and the question of visual violence	27
OLEKSIN Danylo J.R.R. Tolkien's non-classical myth practices: mytho-logical analysis.....	32
KRAVETS Iryna Current approaches to the "cultural genocide" conceptualization.....	40

MORAL CULTURE

MASLIKOVA Iryna Empathy as a counter to political violence: towards a caring society	45
MOROZOV Andrii, SHAPOVALOV Vladyslav, HUDKOV Serhii Ontological foundations of moral culture. Part II	51

URBAN STUDIES

BUTSYKINA Yevheniia Vernacular garden as urban landscape element (comparative analysis of Kyiv and Prešov cases).....	60
STEPANENKO Anastasiia Democratic model of the city's cultural landscape transformation	66

CULTURAL IDENTITY AND COMMUNICATION

HRUDKA Orysia Configurations of the personal, public, and professional in Facebook users' profiles: content analysis.....	70
SENDETSKYI Andriy Ukrainian-Polish cultural dialogue of theatrical practices in Ukrainian specialized periodicals 2014–2023	78

ARTISTIC PRODUCTION

ONISHCHENKO Olena Art experiments as stimulus for cultural creative processes: at the intersection of "positive" and "negative" psychology.....	87
GORNYKH Andrei Linear perspective as aesthetic form	93
TERNOVA Maryna Thinking – feeling: the conceptual landscape of R. G. Collingwood's "the principles of art"	98

ESSAYS, INTERVIEWS, REVIEWS

TYMOSHENKO Alyona The image of the hero in modern Ukrainian cinema. Interview with Dmytro Sukholytkyy-Sobchuk	103
STEPANENKO Anastasiia Review of the traineeship at the University of Prešov.....	108
KLYNINA Tetiana A few sketches about #CONNECTIONS24 (or welcome to #CONNECTIONS24).....	109

УКРАЇНЬСКА КУЛЬТУРА

УДК 001.8[008+395]

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).01)

Olena PAVLOVA, DSc (Philos.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-0593-1336

e-mail: invinover19@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

Mariya ROHOZHA, DSc (Philos.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-1469-861X

e-mail: rogosha@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE IMAGE OF THE HERO OF UKRAINIAN FOLKTALES IN THE CONTEXT OF DIFFERENTIATION AND TRANSFORMATION OF THE HIERARCHY OF SOCIO-CULTURAL PRACTICES

Background. The Modern era, with its paradoxes of innovation and repetition, shaped the "discovery of the people" and rekindled interest in folktales. Enlightenment models of fairy tales emphasized the ethical dimension, while the romantic moods of the 19th century stirred European communities' interest in gathering national and regional versions of folktales and converting them into literary fairy tales.

The perspective of contemporary humanities proves to be quite productive to enhance the understanding of the cultural potential of Ukrainian fairy tales in bridging diverse traditions and generating images.

Methods. The methodological basis for the study is a content analysis of a collection of fairy tales. A categorization is based on the titles of folktales and the classifications of J. Campbell's transformations of the hero. The interpretation of the data is made in optics of the differentiation of a segmentary society and the specifics of its transformations of representation practices, first of all the image and the image of a hero. The aim of the article is to define fundamental characteristics of the image of a hero in Ukrainian fairy tales as a way of representation in logics of the differentiation of a segmentary community.

Results. The differentiation of practices begins with the complexification of a segmentary society, where storytelling practices were detached from the original ritual syncretism in the logic of ethnic diversity production and strata hierarchy. Each stratum nurtured its storytelling genre and thematic uniqueness. With its functioning in the magical and practical unity of the peasant stratum, the folktale preserved the most archaic narrative structure, with corresponding images of the main characters and logic of image construction. The image of the folktale hero became the leading practice in representing communities.

Conclusions. A content analysis of a collection of Galician folktales reveals the replication of the classic triad of popular culture "Heroes, Villains and Fools" (P. Burke), marked by a dominant quantitative representation of the fool's image. A fairy tale hero is a dormant hero, leaving the impression that everybody can find their place. The hero's heroic powers are exposed gradually, and the hero possesses definite traits and personifies moral integrity. These qualities allow the overcoming of obstacles and passing of tests. Usually, the hero of a Ukrainian fairy tale is a trickster who can maneuver through society. The ethical pathos of a fairy tale consists of a victorious war between evil and justice/resumption. The predominantly happy ending of Ukrainian fairy tales suggests these functions provide a therapeutic effect in difficult historical circumstances.

Keywords: representation of the image of a hero, ritual, initiation, invention of tradition, transformation of socio-cultural practices, the image of a hero, a dormant hero, virtues.

Background

Given the current trends for complex differentiation, de-differentiation, and continuous changes in the hierarchy of socio-cultural practices, studying specific forms of transformation and the methodological approach to understanding them is important. Furthermore, discerning the particularity of separation the practice of storytelling from the syncretic unity of ritual is also key from the standpoint of questioning the assumed supremacy of the Gutenberg galaxy – the monopoly of the written/printed word on the representation of public discourse is now being challenged by audio and visual recording technologies. In this regard, the spoken word, expanding beyond the confined circle of presence practices, becomes mediatized and assumes a new role within the hierarchy of cultural practices of segmentary society and its modes of producing interpretive communities. Thus, the perspective of differentiating storytelling and treating it as the foundation for the "invention of tradition" in the modern era has become one of the most significant tools for elucidating the primary trends of the present.

Methods

The methodological basis for the study is a content analysis of a collection of fairy tales. A categorization is

based on the titles of folktales and the classifications of J. Campbell's transformations of the hero. The interpretation of the data is made in optics of the differentiation of a segmentary society and the specifics of its transformations of representation practices, first of all the image and the image of a hero. The aim of the article is to define fundamental characteristics of the image of a hero in Ukrainian fairy tales as a way of representation in logics of the differentiation of a segmentary community.

In this context, the following research perspectives gain importance, as they form a preliminary level of problem elaboration: the logic of production and differentiation of socio-cultural practices at the level of a segmentary community (H. Gumbrecht, N. Luhmann); the methodological foundations of "the discovery of the people" and "the invention of tradition" (P. Burke, E. Hobsbawm, T. Ranger); ritual studies (C. Bell, J. Goody), the specificity of initiation as the pinnacle of the hero's path (J. Campbell, M. Eliade, V. Propp); and concepts of the correlation between word and image (G. Boehm, O. Freidenberg). The empirical basis for the study of the formation of the hero's image in Ukrainian fairy tales was derived from a collection of fairy tales edited by O. Rozdolsky and arranged by I. Franko.

Results

The logic of transformations of socio-cultural practices: The relation of repetition and innovation in tradition

Once established, cultural practices do not remain unchanged from their time of inception. They are formulated within a specific cultural hierarchy. When this hierarchy evolves, it is not only the scope of the certain practices that alters but also the empirical parameters and structure of each practice, which gradually transform. This is significant for the translation of a particular cultural experience.

The paradox of tradition, which ostensibly presupposes the transmission of cultural patterns from one generation to another, is "apparent innovation may mask the persistence of tradition" (Burke, 2004, p. 26). The paradox of tradition, which ostensibly presupposes the transmission of cultural patterns from one generation to another, is, therefore, complex. "The Invention of Tradition" and even its constant reinvention represents a relentless process, which some researchers (Hobsbawm, Latour) critically engage with in order to question the modern era's claim to fundamental novelty. In fact, the invention of national tradition in the modern period served as the impetus for intellectuals to create collections of ethnic folktales¹.

On the other hand, P. Burke emphasized that Hobsbawm's radicalism can be excessive at times, particularly when he insists on traditions "appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented" (Hobsbawm, Ranger, 2003, p. 1). The thesis of tradition construction is multifaceted this means that 'the strength and adaptability of genuine tradition' (Burke, 2004, p. 84) and should not be confused with artificiality, according to P. Burke. Furthermore, Burke has a thesis on the inevitable conflict between universal rules and specific, ever-evolving situations.

The ability to transcend its own limits through correlation with other contexts in both synchronic and diachronic dimensions enable us not only to understand the multifaceted content of a certain cultural product or practice but also the method of its transposition and its role in preserving and reinventing tradition. To enhance the understanding of the cultural potential of Ukrainian fairy tales in bridging diverse traditions and generating images, this perspective of contemporary humanities proves to be quite productive.

The relation of repetition and innovation in ritual

The renowned researcher of "Morphology of the Folktale", V. Propp, postulated that the source of its origin is ritual. In this context, ritual cannot be merely reduced to religious ritual as initially framed by E. Durkheim in his book "Elementary Forms of the Religious Life". The complexity of this phenomenon has led to an extensive range of ritual studies. Here, the concept is considered syncretistically as the original, undifferentiated unity of human practice.

Rituals can be defined as practices in which the human body serves as the primary cultural medium, essentially being a practice of presence predicated on repetition. Even the subsequent detachment of the storytelling tends to uphold repetitive speech patterns, where the content is inseparable from its form. In this context, the term used by N. Luhmann is "semantics": "All societies know not only language but also condensed modes of expression in

language such as names or terms, sayings, situational definitions and formulas, proverbs and tales for saving communication worth preserving for reuse. I call such condensations "semantics". Segmentary societies find special forms for this, partly because writing does not exist or is not used and the oral tradition poses particular problems, partly because segmentary differentiation sets certain conditions of form, which have to be translated into communication. In other words, even tribal societies without written language had to develop a social memory that made recognition of the same and repetitions possible without having to rely on much too unstable neurophysiological and psychological mechanisms" (Luhmann, 2013, p. 32). One specific characteristic of some rituals is their festive nature, often associated with communal meals marking the end of a successful hunt. This festive form of the ritual, linked with feasts, played a significant role in laying the groundwork for the development of core narratives that evolved into myths, epics, and folktales under the logic of stratum division (priests, warriors and peasants).

Ritual was the initial form of tradition anchored in the past, permitting many researchers to define it as "a key to culture" (Goody, 1961; Goody, 1977, p. 32). Ritual is embodied community practice, where body's motions mimic repeated those of all community members concurrently and at regular intervals. This dual rhythm, the simultaneity of all participant's actions in the ritual and its repetition over time, underscores the significance of presence through recurring practice, essentially the repetition of repetitions, repetition of iteration – a repetition squared. As expressed by a contemporary ritual researcher C. Bell: "There ritual is provisionally distinguished as the synchronic, continuous, traditional, or ontological in opposition to the diachronic, changing, historical, or social" (Bell, 2009, p. 20).

The notion of 'new' held no intrinsic value in the archaic world. Only the replication of the most significant entities led to an important criterion, such as survival. If one did not survive, there was nothing and no one to duplicate. As such, reincarnation of unsuccessful attempts, especially under lethal conditions, was not just problematic but largely impossible. Biological stability could act as a factor of natural selection, and stability presented as tradition became a cultural asset. C. Lévi-Strauss perceived ritual as a method to reconcile the conflict between nature and culture. As a weaker being, "ecstatic" (H. Plessner), man could only thrive as a hunter by depending on the strength of tools and cooperation with others, coordinating his actions with them. Therefore, the fundamental components of a successful hunt – the path, combat, and feast (O. Freidenberg) – became key elements of ritual. These elements later found their way into storytelling and even literature, subtly incorporated into the hero's journey.

As the body is integrated into ritual, it transforms into a human body, a kin body not just in the biological aspect but also in the cultural dimension. As a generic being, actions are ritualized; that is, they are collectively reprised as human actions.

The transition from one repetitive state to another, manifested in the form of a ritual, is perceived positively. An interruption of this repetition is viewed as a catastrophe: "We call the relatively rapid transition of a system to another principle of stability a catastrophe" (Luhmann, 2013, p. 15). To mitigate the negative impact of change, the catastrophe is incorporated into the ritual. Achieving this magical transition demands the right rituals,

¹ Thus, collections by M. Drahomanov, I. Rudchenko, P. Chubynsky, and O. Rozdolsky were gathered in Ukraine during the 19th century.

incorporating catastrophe as a form of transition from unrepeatable to repeatable, from absence to presence, integrating a change in direction into the repetitive movements of the ritual. The term "catastrophe" implies a shift in direction towards the negative, but it is a "shift" nonetheless – a circular movement expected to eventually revert upward (Freidenberg, 1997, p. 48). This gave it meaning not primarily as a negative emotional experience or existential crisis but as the magical act of generation, representing the repetitive or imaging through the unrepeatable or the imageless. Engaging with the image is fundamental to ritual. The display of proper action (human action which lead to surviving of kinship) was the key element of human interaction with the world through ritual.

The ability to shift from one state to another, from one form of presence to another through absence, is magical. Magic has been defined as the practice of appropriating absence within the context of a culture of presence. This is best explained by H. Gumbrecht in the following way: "What comes closest to the meaning-culture concept of an 'action' would in a presence culture be the concept of 'magic', that is the practice of making things that are absent present and things that are presence absent. Magic, however, never presence itself as based on human produced knowledge" (Gumbrecht, 2004, p. 82). Practices of meaning, such as moral guidance, are not aimed at controlling the correlation of bodies like magic or general rituals but can be seen in fairy tales as a form of controlling the body via consciousness. Such stories often present a transition from an inappropriate present state to an ideal state, from evil to good: "Moral ascriptions and responsibilities are also subject to societal control and therefore are beyond the reach of magic" (Luhmann, 2013, p. 34). As such, the transition from the undifferentiated unity of practices of presence, where the human body was the only medium even when cultivated and "domesticated" (G. Boehm), to an organization of control through practices of meaning happened under the logic of the first form of social differentiation¹. The relation of repetition to interruption, of presence to absence, had significance as early as in earlier practices like initiation rituals.

The role of initiation as "the road of trials" and the apotheosis of the hero's path

V. Propp described initiation as a fundamental ritual and the crux of plot development in the evolution of the fairy tale, distinguishing it from the original syncretism of practices and establishing its inherent genre patterns. The role of initiation, as the pinnacle of the mythological hero's journey, was also highlighted by J. Campbell, an American researcher: "The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation–initiation–return: which might be named the nuclear unit of the monomyth" (Campbell, 2004, p. 28).

Speech, in the context of ritual enchantment, is not a standalone activity; it is incorporated with the movement rhythms of the human body. Hence, it is conducted as a practice of presence rather than meaning. The recitation and description of traditions represent slightly more self-sufficient aspects of learning that correspond directly to the

involvement in the ritual. In this context, learning implies the acquisition of a "new language", facilitating communication among the "initiated", as M. Eliade has discussed: "In addition to the tribal traditions, the novices learn a new language" (Eliade, 1958 p. 37). The storytelling here is detached from the speech pronounced within the ritual itself and is supplemented by the detailing of the ritual's actions and cult tools enhancing its reproduction, anchored by the theme and other linguistic connections of indirect speech. However, as a whole, the storytelling continued to serve the execution of the ritual, albeit in its predetermined form.

In the process of cultural practice transformation, as a ritual became obsolete, less productive, and dies out, the storytelling function also changes. Consequently, it was modified to adhere to the logic of the new practices (for agricultural communities) it continued to be incorporated into the creation of these new communities (following the rationale behind the formation of tribes and strata) and the transformation of learning or entertainment practices.

The production of new communities had become an especially significant factor. As these communities grew in number, they could no longer solely rely on practices of presence. In other words, storytelling developed an independent value, transforming into a primary practice of community production. N. Luhmann suggests that the communicative density of the respective encompassing unity decreases. The "tribe" is no more than a common field of possibilities for linguistic understanding. Language rose as a shared practice, while the responsibility of creating new communities through ritual was given to select members of the tribe. Consequently, rituals became more representational. The person who performed the ritual on behalf of the community that delegated it became a *persona*, an embodiment of the community's image. This may explain why language continues to be one of the main identifiers of even ethnic communities.

However, it should not be overlooked that "as long as writing is not available, all communication has to be face to face. It can rely on properties of the situation visible and known to those present, and that therefore do not have to be mentioned; indeed, they cannot even be specially mentioned, because doing so would provide no information and would thus be manifestly superfluous. Modes of expression are employed that are permeated with what linguists call indexical expressions. This saves and prevents generalizations" (Luhmann, 2013, p. 30).

Even the act of speaking (despite not having an object carrier like text does) lacked the all-encompassing nature of rituals; that is, the entire human body was no longer engaged and, thus, ceased being the fundamental medium, it remained a practice of presence. The transition of speech towards storytelling alters both the structure of language and the practice of narration.

The practice of fairy tales evolved as an extension and even an autonomous form of oral storytelling that cannot be reduced to either the enactment of a ritual or its description. Hence, the relationship between the two practices is not straightforward and can vary based on numerous parameters.

As noted by V. Propp, the plot of a folktale has the potential to directly replicate the sequence of actions in a ritual, to alter or transform certain elements, or even be opposed to the original meaning of the ritual. The folktale can establish a narrative based on the reversal of actions, or it may even condemn the preceding sequence of events.

¹ N. Luhmann defined the first historical form of social differentiation as "segmentary societies" (Luhmann, 2013, p. 50). This was based on sex, age and territorial division (self-evident for the sphere of agriculture) and which, with its degree of differentiation, does not assume the complication of structure, but rather reproduces similar to itself.

The ability to alter the sequence of narrative elements when converting ritual practices into a fairy tale, and accordingly, the transformation of the image of actions, warrants special research attention.

At the same time, the construction of the story structure was derived from the differentiation of the storytelling practice itself from the original synthesis of ritual. In this process, the tale gained its organizational independence, becoming more reliant on its internal structure rather than external influences. In this context, the "Morphology of the Folktale" crystallized, and the roles and main characters were formalized as basic elements of the internal structure. Their separation occurs on the basis of modifications of basic elements in the practice of speaking rather than thought analysis. Although, C. Lévi-Strauss makes an initial distinction between ritual and myth, similar to a distinction between living and thinking (Levi-Strauss, 1981, p. 669-675, 679-684).

The order of signifiers in the tale, on the one hand, essentially reproduces the repetition logic of the ritual and its basic stages. On the other hand, by adjusting the order of the signifieds (which occurs during the tale's transmission from one teller to another), it shapes the tale's morphology, mostly its fundamental element – the hero's image.

The image of the hero and the "Morphology of the Folktale"

Ritual is a practice that cannot be altered by goal-driven action, particularly not by an individual's action: "Segmentary differentiation presupposes that the position of individuals in the social order is fixed and cannot be changed by performance" (Luhmann, 2013, p. 28). The nature of ritual presupposes a holistic portrayal of action through the repeated practice cultivated by the body. Yet, the separation of storytelling from the unity of ritual highlights a different image – the image of the other, the hero.

The hero is not merely one of the fundamental characters within V. Propp's classification. He identified the following archetypes in the folktale: the villain (marplot), the donor, the helper, the princess (the sought-for person) and her father, the dispatcher, the hero, and the false hero (Propp, 2012, p. XXX). The hero serves as the epicenter of the plot, confronting the villain (antagonist) in a dynamic often typified as the hero's initial stage of dragon-fighting. This opposition forms the central axis of the folktale's narrative. Accordingly, O. Freidenberg delineates three foundational elements of ritual: procession, combat, and feast. The combat – a representation of the clash between hero and villain (antagonist) – becomes the nucleus of the folktale's plot.

Thus, the transformation of ritual into storytelling, folktale and fairy tale transcended the conventional aspects of ritual and promoted the fight as the pinnacle of a new kind of storytelling practice. Other ritualistic elements, such as the procession and the feast, were not discarded but even became dominant in other types of practices. In a religious holiday, the procession ascended to prominence – for instance, the procession often becomes the focal point of many religious holidays, even in a "rational" (R. Otto) religion like Christianity. However, in the folktale, the fight and its main characters assume center stage.

The differentiation of storytelling practices was conducted within the scope of the complexity and diversity inherent to human communities. The kinship community, epitomized by practices of presence, transcended its original context and, to stabilize these foreign environments, necessitated the enhancement of representational practices to solidify this fresh method of

community organization. One person would stand in for an entire community, and the storytelling of their status would anticipate their presence, denoting the extent of their influence. "Just as the subsystems of these societies were defined in terms of kinship relations and/or territoriality, societies themselves saw their own boundaries in terms of the people and the territories that belonged to them. In this sense, society consisted of people whose individual particularity was known and ... was highly respected. Personality was accorded with name, responsiveness, and the capacity to assume obligations. It was a function of social relations, and increased in proportion to the contribution made by smaller segments" – wrote N. Luhmann (Luhmann, 2013, p. 31).

The presence of meaning-engrained segments became feasible only amid the unfolding of intricate differentiation and the execution of representation, where one expressed the other: the self and the other, the person and the kinship's body, the present and the absent, the part and the whole, the image and the community. In this regard, Luhmann's comment is important: "Personality was apparently accorded where double contingency was perceived and had to be regulated. This largely means that personality correlated with possibilities for communication. On the one hand, however, there were strangers toward whom one could develop no expectations, and with whom one could accordingly not communicate. Then everything was possible and everything was allowed. And on the other hand, there were communication partners, hence relationships of double contingency, in areas that we would now exclude: gods and spirits, the dead (especially family members), certain plants and animals, indeed, even inanimate objects. Personality came into being wherever the behavior of others was imagined to be chosen and to be communicatively open to influence through one's own behavior. Early societies seem to have experimented with the relationship between societal boundaries and communicatively manipulable contingency" (Luhmann, 2013, p.32).

The differentiation of strata (priests, warriors and peasants) led to conditions that facilitated the autonomization of essential genres and plots of folktales: A myth was established to unite the community, with the backing of a legitimized pantheon of gods drawn from the spirit world, including "supreme" (G. Dumézil) gods (conventionally referred to as "Olympian") distinct from "ordinary" gods. The epic genre highlighted the tragic journey of the warrior, with the element of death's invincibility underscoring the hero's bravery. Similarly, the wonder tale (Propp, 2012, p. 180) genre, usually concluding with a happy event like a wedding, reflected the fertility aspect of the peasant household.

However, the sheer complexity of practices at the presence level was insufficient. The person embodied the collective at the people's assembly. However, the success of this representation could vary. The more the representative persons were talked about a lot, the more intricate and sophisticated storytelling about him became, heightening the person's significance. The image of the person, of the hero, preceding his presence, shaped the perception and success of his mission. Therefore, the practice of image' storytelling began to dominate. This practice, according to G. Boehm, restores presence through representation and enables the presentation to occur. Consequently, image of the hero evolved into the mechanism to adjust and balance increasingly complex differentiated relations, establishing the prerequisite for

"existential growth" (H.-G. Gadamer) of successful community: "But how does re- presentation generate presence? What is the relationship between the various terms in the title of this text? If we take the perspective of Alberti, the prefix 're-' refers neither to mere repetition nor to reanimation. But what is then the meaning we assign to 're-'. The depiction certainly does not replace the thing it makes visible. Re- presenting is not about presenting something again. It is less and more at once" (Boehm, 2011, p.16–17).

The practice of storytelling representation mediates the presence of the person, ensuring the display of their heroic aura. Such storytelling about real people, naturally, differ from the existence of folktales. However, folktale also satisfied the need for a medium practicing certain storytelling technique and a requisite aura of glory that inspires real individuals to accomplish feats. Without it, other stories may function differently. As folktales carved out their identity in a progressively complex and organized world, they acquire their linguistic, ethnic, and even national characteristics.

The image of the "dormant hero" of a fairy tale: ethical dimensions of the modern invention of tradition

The epoch of Modernity is reshaping the traditional role of the folktale. The blurring of custom and ritual first transformed fairy tale storytelling into a form of winter leisure for adults (17–18 centuries). Later on, with the development of scientific knowledge and the interest in positivism and romanticism in "The Discovery of the People" (P. Burke), they contributed to the emergence of the literary fairy tale as a unique genre. Here, the value-normative (ethical) content was actively cultivated. After all, in the Pre-Modern world the moral traits of a hero differ too much from the ethical coordinate system. Moreover, they are opposite to the qualities the modern culture activates in the current educational process. Heroes of a fairy tale might appear in quite unethical form. For example, they violate the bans of parents, deceive, cheat, steal, rob, and kill (Rohozha, 2019, p.33).

In the Pre-Modern world, a hero is a hero because he knows in each situation how and what to say, what to seek. A hero acts confidently; he is ready for everything that he has to do. There is nothing surprising in what he sees. On the contrary, everything as if has been knowing for a hero for a long time and that is exactly the same he has been waiting for. He is sure in himself because he is equipped magically. But it is the equipment that is motivated by nothing. The hero knows everything because he is a hero. His heroism is in his magical knowledge, in his power. The knowledge of magical rituals allows a hero to act in the right way, virtuously. A hero is a winner, a person who knows rules and follows them, but not a person who acts according to one's will (Rohozha, 2019, p. 33).

Literary processing situates the fairy tale within a familiar good-and-evil, right-and-wrong coordinate system. A hero is interesting because he becomes involved in fantastic adventures in a wonderland; he practices moral qualities that are well known to modern people – bravery, courage, ingenuity, sharpness. A hero is a holistic person. Such integrity allows him to overcome all obstacles, perform a task, and pass tests. The moral qualities of a hero attract magical forces to him and help him to achieve a goal. At the same time, enviers and enemies try to imitate him in tests but suffer a defeat because they have no such traits.

There are fools, tricksters, innocent good-lookers, and sorcerers among fairy tale heroes. It is necessary to notice that a sorcerer as the main hero is the rarest case because

usually a fairy tale as a proper fairy story depicts the adventures of a human in a wonderland. That is why an image of a sorcerer is deliberately beyond our attention. In a certain way, images of innocent good-lookers are also beyond our attention because they are static. They act according to the qualities of their nature.

We focus on the so-called dormant hero (Nechama Tec). From the very beginning, the dormant hero is indistinguishable from those around him except that earthiness; everydayness is pronounced in him. Beforehand it is impossible to predict, to descry signs that point out his readiness to complete a feat to go to the thrice-nine kingdom, control magical helpers and objects and so on. The everyday background makes the impression that everyone can be such a hero in favorable circumstances; everyone can turn up in a wonderland and pursue adventures. According to N. Tec, discovers heroic qualities in himself gradually. In a fairy tale, a storyteller informs an audience about the heroic traits of the hero during a narration (Tec, 1986).

Thus, the image of the dormant hero is attractive for modern culture because it accumulates Christian guidelines on strengthening moral qualities. So, the fairy tale *Husy-lebedy* [The magic swan-geese] today can be read like this: Initially the heroine rejects the offerings of the magic forces because she is too arrogant and contemptuous. But while suffering disaster at Baba Yaga's house when searching for the brother, she sympathizes with the mouse, feeding and helping it. In such circumstances the emotional sensitivity of the heroine develops. Further she ties up the apple tree, unloads the bake. And magical objects help her in response to her respect and sensitivity.

The struggle with evil provides the ethical pathos of a fairy tale, and an idea of justice is declared. Justice is understood predominantly as the retribution for merits or the restoration of lost equality. Such a general axiological mood is possible because a fairy tale is a phenomenon of culture that can raise above singular problems of a hero. First, social transformations (but not household conflicts) provoke the search for justice. The collapse of matriarchy in general and a pairing marriage, in particular, was the ground to seek justice. This means that in conditions of matriarchy and a pair marriage, a woman, after separation from a man's death, came back with her children to her family. Whereas patriarchy was established, a widow or an abandoned wife stayed at a husband's family without any support. One more complex of topical social questions was connected with the collapse of minorat, a right by which a younger son looked after old parents and inherited family property. The separation of elder brothers, the emergence of their private property, and the further fight for parents' heritage make the younger brother a disadvantaged person. The lives of an unfortunate son of a poor widow, a poor orphan, a younger son / brother in a fairy tale attract attention because of the injustice described at the opening. Such attitudes can be seen in many Ukrainian fairy tales (Rohozha, 2019, p.33).

A literary fairy tale amplifies the educational potential of the "image of the hero" and facilitates the "invention tradition" and its national nuances. M.-L. von Franz observed a shift: the archaic and pre-modern social relevance of a fairy tale was transferred to the individual level in the modern world. She used the research in child psychology to demonstrate that a young person – during the first 20 years of their life – has to form a strong ego complex: "One way, which one sees frequently, is in the

ideal of the model hero... These model figures are projections produced by the unconscious; they either appear immediately in the dreams of young people or are projected onto outer figures, and they catch the fantasy of the child and influence his ego buildup" (Franz, 2017, p. 59). Development of the personality occurs with the help of pattern and model figures of a fairy tale.

Norbert Elias examined the change in the frontier between the behaviors of adults and children during Modernity. He revealed that in the process of conditioning, children need to acquire advanced mental capabilities over several years through a ring of normative tools such as precepts and regulations (Elias, 2000, p. 118–120). Within this process, fairy tales hold a unique position, boasting a distinct normative component.

Archaic channels for the circulation of images are obscured in modern culture. Instead, fairy tales flow through new channels, as represented by Christianity's social structures and spiritual guidelines. As Ukrainian scholar V. Yatchenko mentions, "... the old image system which guided archaic worldview now begins to fill up new content... The 'code switching' of the worldview takes place" (Yatchenko, 2008, p. 144). The "invention of tradition" and national tradition simultaneously sparked an interest in the ethnic specificity of storytelling practices and their "images of heroes".

Ukrainian folktales and their representations of the image of a hero

When determining the most representative hero in Ukrainian folktales, we will use quantitative analysis. Ukrainian folktales are distinctly peculiar, elaborate, and diverse cultural complexes. For the empirical study, we will consider a collection of Galician folktales (Rozdolsky, Franko, 1899), which renowned Ukrainian writer and scholar I. Franko contributed to. Even though this collection has a regional focus, it was compiled at an early period in the Ukrainian folktales collection, with the involvement of authoritative experts in the humanities during that era.

We construct a categorization based on the titles of folktales and the classifications of J. Campbell's transformations of the hero. In this context, we employ his key opposition: "Primordial Hero" and the "Human Hero". The transition from the Primordial Hero to the Human one marks the progression from the mythological period to the human period: "We have come in two stages: first, from the immediate emanations of the Uncreated Creating to the fluid yet timeless personages of the mythological age; second, from these Created Creating Ones to the sphere of human history" (Campbell, 2004, p. 291). The elimination of otherworldly attributes in the human hero accentuates his anthropomorphism and even his heroic nature, as association with the otherworld lessens the character's vulnerability, consequently diluting his heroic intentions.

Table 1

Folktale number	Human Hero – man	Human Hero – woman	The Primordial Hero – man	The Primordial Hero – woman	Collective	Object
26	Ivas, the lord, the grandfather			Demoness 1		
27	Pokotygoroshok					
28		Girl	Evil			
29		Sister				
30	Drinker	Prince				
31	Prince					
32						Lamp
33	Kotygoroshok 7		Turn the mountain around, Turn the mountain off			
34	Boy	Princess	A serpent, a dead man			
35						Ring
36		Princess	A serpent		Animals	
37			Cuddle the Cow, Roll the Mountain, Turn the Mountain			
38			The Vespers, the Testament Book, the World Book			
39					Wonderful helpers	
40	Boy -king					
41			Grasshopper			Pen, horseshoe
42			A boy with an ox's ear			
43	Brave man	Sworn Princess 6	A grateful dead man			
44	Brother		Spirit			
45					Horses	
46	Man				Animals	
47	Fool				Spirits	
48				The princess with feast		
49	soldier , elder			The princess with feast		
50		Girl	Dead			
51	Sun of granfather	grandmother's daughter				
52					Grateful animals	
53	Popelovsky earl		Cat			

End of the table 1

Folktale number	Human Hero – man	Human Hero – woman	The Primordial Hero – man	The Primordial Hero – woman	Collective	Object
54		Princess – sorceress			Grateful animals	
55	Brothers Killer					Violin
56		Princess	Dead			
58	Handsome		Giant			
59	Shooter		Fingerboard			
60	Musker, Sun					
61	Fool Griz			Water maiden		
62			Birch			Сонце 5
63		Princess	Warlock			
64		Lady				A dead gift
65						A dead gift
66						A dead gift
67						A dead gift
68	Fatal boy					
69			Wooden horse			
70			Son of a foal			
71	Tromsun					
72						Happiness
73	Soldier	Lingver				
74		Girl			Robbers	
75	Poor				Robbers	
76	Begger				Robbers	
77		Girl			Robbers	
all	28	14	7	4	11	10

We augment this classification by distinguishing between male and female characters. While women can and do serve as heroes in folktales, as evidenced by the diversity and multiplicity of female characters, they often do not act as the primary protagonists. Instead, women frequently appear as secondary figures, fulfilling a variety of roles such as the anti-hero, assistant, or, most commonly, the protected object like the princess as "the sought-for person".

Thus, this categorization allows us to distinguish that in 50 folktales of the collection, 28 feature anthropomorphized male heroes named after them; these are characters who have completed the transformation into human beings, thereby shifting the plot to the human world. Let's examine these indicators of hero humanization in Ukrainian folktales in more detail, using Campbell's classification as presented in Table 2.

Table 2

	The Hero as Warrior	The Hero as Lover	The Hero as Emperor and as Tyrant	The Hero as World Redeemer	The Hero as Saint	Rest
26				Ivas		Lord, grandfather
27				Pokotygoroshok		
28						Girl
29						
30						Drinker
31			Prince			
33				Pokotygoroshok		
34				Boy		
35						Ring
36						A serpent
37						Cuddle the Cow, Roll the Mountain, Turn the Mountain 10
38						The Vespers, the Testament Book, the World Book
39						Wonderful helpers
40			King			
41						Grasshopper
42				A boy with an ox's ear		
43				Brave man		
44				Brother		
46				Man		
47				Fool		
49	soldier				saint	
51				Sun of grandfather		
52						Grateful animals
53			Popelovsky earl			
54						Princess – sorceress

End of the table 2

	The Hero as Warrior	The Hero as Lover	The Hero as Emperor and as Tyrant	The Hero as World Redeemer	The Hero as Saint	rest
55						Brothers Killer
56						Dead
58				Handsome		
59	Shooter					
60				Sun		Musker
61				Fool Griz		
62						Birch
63						Warlock
64						A dead gift
65						A dead gift
66						A dead gift
67						A dead gift
68				Fatal boy		
69						Wooden horse
70						Son of a foal
71				Tromsun		
72						Happiness
73	Soldier					
74						Girl
75				Poor		
76				Begger		
77						Girl
all	3		3	17		

Campbell's classification sets out a framework that illuminates how the social status of story heroes, such as managerial positions (three characters) or membership of the warrior class (also three characters), does not significantly impact the compilation of Ukrainian folktales. Out of the 28 characters, 17 (a clear majority) revolve primarily around the function of being a protector of the world, even though that world predominantly consists of familial and kinship relations (seven characters). Multiple characters underscore their non-aristocratic status with direct references to their low social and economic standing (e.g., poor, beggar) – three characters or through intrinsic attributes such as foolishness, seen in the character Stupid Hryts. Age, too, especially childhood, is a marker of low standing in archaic societies – five characters. This low onset of social measures serves to underline the magnitude and progression of the transformation in its heroic guise.

Discussion and conclusions

Therefore, we can conclude that the differentiation of practices begins with the complexification of a segmentary society, where storytelling practices were detached from the original ritual syncretism in the logic of ethnic diversity production and strata hierarchy. Each stratum nurtured its storytelling genre and thematic uniqueness. With its functioning in the magical and practical unity of the peasant stratum, the folktale preserved the most archaic narrative structure, with corresponding images of the main characters and logic of image construction. The image of the folktale hero became the leading practice in representing communities.

The Modern era, with its paradoxes of innovation and repetition, shaped the "discovery of the people" and rekindled interest in folktales. Enlightenment models of fairy tales emphasized the ethical dimension, while the romantic moods of the nineteenth century stirred European communities' interest in gathering national and regional versions of folktales and converting them into literary fairy tales.

During this period, the Ukrainian intelligentsia also created a standard collection of folktales and conceptualized images of the main hero. A content

analysis of the collection of Galician folktales reveals the replication of the classic triad of popular culture "Heroes, Villains and Fools" (P. Burke), marked by a dominant quantitative representation of the fool's image.

Ukrainian fairy tales were developed in circumstances of egalitarian ethnos where "native" aristocracy was absent. This is reflected in the image of a hero. Today, a fairy tale hero is a dormant hero, leaving the impression that everybody can find their place. The hero's heroic powers are exposed gradually, and the hero possesses definite traits and personifies moral integrity. These qualities allow the overcoming of obstacles and passing of tests. Usually, the hero of a Ukrainian fairy tale is a trickster who can maneuver through society. The ethical paths of a fairy tale consists of a victorious war between evil and justice/resumption. The predominantly happy ending of Ukrainian fairy tales suggests these functions provide a therapeutic effect in difficult historical circumstances.

References

- Bel, I. C. (2009). *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford University Press.
- Boehm, G. (2011). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*. J. Alexander, D. Bartmanski, & B. Giesen (Eds.). Palgrave Macmillan, 15–25.
- Burke, P. (2004). *What is Cultural History?* Polity.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with A Thousand Faces*. Princeton University Press.
- Eliade, M. (1958). *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*. Harper Colophon Books.
- Elias, N. (2000). *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Tr. by E. Jephcott with some notes and corrections by the author. E. Dunning, J. Goudsblom, & St. Mennell (Eds.). Blackwell Publishing.
- Franz, von, M. L. (2017). *The Interpretation of Fairy Tales. Revisited edition*. Shambhala Publications, Inc.
- Freidenberg, O. (1997). *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature*. Harwood Academic Publishers.
- Goody, J. (1977). "Against 'Ritual' ": Loosely Structured Thoughts on a Loosely Defined Topic. *Secular Ritual*. S.F. Moore & B.G. Myerhoff (Eds.) Van Gorcum, 25–35.
- Goody, J. (1961). Religion and Ritual: The Definitional Problem. *British Journal of Sociology*, 12(2), 141–164.
- Gumbrecht, H. (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2003). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.

- Levi-Strauss, C. (1981). *The Naked Man. Introduction to the Science of Mythology*. Harper & Row.
- Luhmann N. (2013). *Theory of Society*. Tr. by Rh. Barrett. Vol. 2. Stanford University Press.
- Pavlova, O. (2019). Homo Pictor and Cultural Practice of Image in the Gottfried Boehm's Concept. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 3, 8-14 [in Ukrainian] [Павлова, О. (2019). Homo Pictor та культурна практика образу в концепції Готфрід Бьома. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 3, 8–14].
- Propp, V. (2012). *Fairy-tale studies*. Tr. by S. Forrester. Wayne State University Press.
- Rohozha, M. (2019). Visualization Of Moral Contents in A Fairy Tale. *Ukrainian Cultural Studies*. 2(5), 31–36 [in Ukrainian] [Рогожа М. (2019).

Візуалізація етичних змістів у чарівній казці. *Українські культурологічні студії*. 2(5), 31–36].

Rozdolsky, O., & Franko, I. (1899). Galician Folk Tales. *Ethnographic Collection*. Vol. 7 [in Ukrainian]. [Роздольський, О., Франко, І. (1899). Галицькі народні казки. *Етнографічний збірник*. Т. 7].

Tes, N. (1986). *When Light Pierced the Darkness. Christian Rescue of Jews in Nazi-Occupied Poland*. Oxford University Press.

Yatchenko, V. (2008). *Gods and People in a Ukrainian Fairy Tale*. Millennium [in Ukrainian] [Ятченко В. (2008). *Боги і люди в українській казці*. Міленіум].

Отримано редакцією журналу / Received: 05.05.24

Прорецензовано / Revised: 20.05.24

Схвалено до друку / Accepted: 21.05.24

Олена ПАВЛОВА, д-р філос. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-0593-1336

e-mail: invinover19@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

Марія РОГОЖА, д-р філос. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-1469-861X

e-mail: rogozha@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ОБРАЗ ГЕРОЯ УКРАЇНСЬКОЇ КАЗКИ В КОНТЕКСТІ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ ІЄРАРХІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

Вступ. Винахід традиції епохою Модерну з її протиріччями новацій та повторень породжує інтерес до чарівної казки. Просвітницькі моделі казок абсолютизували їхній етичний вимір, а романтичні настрої XIX століття спровокували інтерес європейської спільноти до збирання національного і регіонального варіантів казок та трансформації їх у літературні казки. Оптика сучасної гуманітаристики є продуктивною для проявлення культурного потенціалу української казки в "живанні" різноманітних традицій та виробничих образів.

Метою дослідження є визначення базових характеристик образу героя в українській казці як способу репрезентації в логіці диференціації сегментарної спільноти.

Методи. Методологічною основою дослідження є контент-аналіз галицьких народних казок, зібраних Осипом Роздольським. Категоризація відбувається з урахуванням класифікації образів героя за Дж. Кемпбелл. Отримані результати інтерпретовано в розрізі диференціації сегментарного суспільства та специфіки його трансформацій практик репрезентації, передусім образу і образу героя.

Результати. Диференціація практик починається з ускладнення сегментарного соціуму, де з первісного синкретизму ритуалу відокремлюються практики сказання в логіці виробництва етнічного різноманіття та ієрархії страт. Кожна страта культивує свою жанрову й тематичну своєрідність сказання. Чарівна казка, функціуючи в контексті магічно-практичної єдності селянської страти, зберігала найбільш архаїчну структуру оповіді з відповідними образами головних персонажів та логіками конструювання образу. Образ казкового героя стає провідною практикою репрезентації у виробництві спільнот.

Висновки. Контент-аналіз галицьких народних казок показує відтворення класичної тріади народної культури "герой, злодій та дурні" (П. Берк) при домінуванні кількісного показника образу дурня. Образ героя казки – це насамперед дрімливий герой. Він створює враження, що на його місці може опинитися кожен у відповідних обставинах. У ньому героїчне начало розкривається поступово. У ході оповіді виявляється, що він володіє певними чеснотами, утілює моральну цілісність. Ці якості дають йому змогу подолати перешкоди, пройти випробування. Часто герой української казки – трикстер, який спроможний піднятися своїми чеснотами над повсякденністю. Етичний пафос казки полягає в переможній боротьбі зі злом, утіленні / відновленні справедливості. Переважно щасливий кінець українських казок забезпечує терапевтичний ефект у складних історичних умовах виживання народу.

Ключові слова: репрезентація образу героя, ритуал, ініціація, винайдення традиції, трансформація соціокультурних практик, образ героя, дрімливий герой, чесноти.

Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The authors declare no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 791-51+316.75+17.022.1](477)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).02](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).02)

Альона ТИМОШЕНКО, асп.
ORCID ID: 0009-0003-1501-9476
e-mail: timoshenkoalyona@gmail.com
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ОБРАЗ ГЕРОЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: МОРАЛЬНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ КОЛІЗІЇ ТВОРЕННЯ

Вступ. Сучасний кінематограф віддзеркалює широкий спектр героїв, які стають символами свого часу та культури, що є актуальним для сучасних досліджень. Аналіз образів героїв дозволяє розкрити глибину їхніх моральних, соціокультурних та психологічних аспектів, з'ясовуючи тенденції та цінності сучасного суспільства.

Мета дослідження – дослідити процес створення кіногероя, зокрема методи, стратегії та техніки, які автори застосовують для надання глибини та реалізму образам, та довести важливість вивчення героїв кіно в контексті сучасних викликів, таких як війни, конфлікти і соціальні зміни.

Методи. Вивчення процесу створення героя в кіно виявляє методи та стратегії, які автори використовують для набуття образами глибини та реалістичності. Це важливо для розуміння того, як кіно формує нашу свідомість та впливає на сприйняття сучасної дійсності. Розуміння процесу створення героя в кіно може бути важливим і для аналізу сучасної культури, і для пошуку шляхів розв'язання конфліктів та побудови миру. У час, коли відбуваються світові політичні зміни, Україна третій рік перебуває у стані повномасштабної війни, світ змінюється прямо зараз, питання культури є найважливішими, бо саме вони відіграють важливу роль у формуванні нових сенсів та зв'язків, національної самоідентифікації та в міжкультурному сприйнятті один одного. У дослідженні використано метод інтерв'ю, а для концептуалізації матеріалу залучено оптику праць Карла Юнг і Джозефа Кемпбелла.

Результати. Ідентифіковано основні етапи та методи створення образу героя; розкрити вплив авторських рішень на процес трансформації кіногероя; з'ясовано, як конкретний вибір авторів кіно впливає на розвиток образу героя протягом кіномистецького твору; проаналізовано віддзеркалення моральних, соціокультурних та психологічних аспектів у створенні та трансформації образу кіногероя; виявлено та розкрито значущість моральних конфліктів, соціокультурних впливів та психологічних аспектів у контексті зміни образу героя; наведено приклади, а також проаналізовано конкретні кіношедеври, що ілюструють трансформацію образу героя через шлях його створення.

Висновки. Трансформації образу героя в сучасному кінематографі присутні й дуже важливі, оскільки вони істотно впливають на культуру та суспільство.

Ключові слова: образ, герой, протагоніст, кіногерой, шлях героя, мономіф, трансформація, конфлікт, сучасна культура.

Вступ

Сучасний кінематограф відіграє ключову роль у формуванні культурного ландшафту та впливу на свідомість суспільства. Один із найважливіших аспектів, який визначає успіх кінофільму, – це вдало сформований персонаж, що в драматургії прийнято називати протагоніст, а у сфері соціально-гуманітарних наук та в побутовому контексті – головний герой кінофільму. Образ героя в кіно є не лише носієм дії, а й відображенням моральних, соціокультурних та психологічних аспектів сучасної дійсності. Ця стаття присвячена дослідженню образу героя в сучасному кінематографі через моральні та соціокультурні колізії творення. У статті розглянуто, як формується поняття "герой", хто створює героїв, як самі герої відбивають і змінюють моральні цінності, соціокультурні уявлення та психічні характеристики персонажів у кінематографічних творах. При цьому, особливу увагу приділено процесу створення героя в кіно, який передбачає аналіз "шляху героя" – його внутрішнього розвитку та зміни, а також розглянуто творчі процеси, що лежать в основі формування образу героя.

Під час дослідження враховано широкий спектр фільмів, починаючи від шедеврів Голлівуду до сучасних українських кінокартин, на основі безпосереднього спілкування з авторами, тими, хто створює українських кіноперсонажів, а також розкрито роль героя в кіно як важливого культурного феномену, що віддзеркалює сучасне суспільство та впливає на нього, а також розглянуто творчі процеси, що лежать в основі створення образів кіногероїв.

Мета дослідження: дослідити процес створення кіногероя, зокрема **методи**, стратегії та техніки, які автори застосовують для надання глибини та реалізму образам, та довести важливість вивчення героїв кіно в

контексті сучасних викликів, таких як війни, конфлікти і соціальні зміни.

Методи

Для дослідження образу героя в сучасному кінематографі використано такі і методи:

- експлікація поняття "образ героя" та суміжних понять у контексті різних типів культурних практик;
- виявлення ролі героя в процесі становлення мономіфу;
- проведення бесід з українськими драматургинями, режисером, акторкою з метою з'ясування базових настанов формування образу героя в сучасному українському кінематографі;
- виявлення ідеальних типів та зображальних засобів у формуванні образу героя в сучасному українському кінематографі та кінематографі Голлівуду.

Ці методи дозволять провести глибоке та комплексне дослідження поняття образу героя в сучасному кінематографі, охоплюючи різні аспекти його виникнення, розвитку та впливу на суспільство.

Результати

Для того, щоб досягнути, що автори вкладають у роботу над створенням образу кіногероя, слід почати з дослідження виникнення та використання цього поняття суспільством.

Словосполучення *головний герой* – побутового вжитку. В іноземній літературі з кінематографії прийнято використовувати поняття *протагоніст* (*protagonist*) – *головна дійова особа* (*principal role*), що в перекладі з грецької означає "актор, що грає головну роль", у поєднанні з *prōtos*, "перший" і *agōnistēs*, "актор" буде те саме поняття – той, хто виконує головну роль.

Цей термін виник у Давній Греції, у 534 до н. е., саме тоді, коли Феспіс виступив в Афінах.

Сьогодні поняття *протагоніст* і *головний герой* мають тотожне значення і використовуються не лише в кінематографі, а і в інших видах мистецтва, таких як театр чи література.

Розкладемо та дослідимо окремо поняття "образ" та поняття "герой".

Цитуючи книгу Буття 1:26 "І сказав Бог: Створімо людину за образом Нашим, і подобою Нашою..." (Огієнко, 1962), визначимо поняття "образу":

Образ і подобу Божу християнська теологія визнає як духовну основу людської особистості, яка саме відображає Бога та створена Богом як розумність, свобода волі, безсмертя, здатність до творчості та ін. (Докаш).

Із прадавніх часів людина мислила образами, бо таким чином уявляла навколишній світ. На образному уявленні ґрунтувалась будь-яка народна творчість, яка далі відображалась у міфології та художньому вираженні. Поняття образу часто використовують у філософії та психології. До поняття "образ" у філософії одним з перших звертається Платон, який вважав, що образ – це лише копія матеріального світу. У такому контексті концептуалізація образу формується в його недиференційованій єдності з ідеєю. Теорію образу, створюючи власну естетичну теорію, розглядає Арістотель: він бачить образність як один із критеріїв прекрасного. Цей мислитель вважає, що художник може зобразити предмет не тільки таким, яким він є, а й таким, яким має бути. Арістотель також зазначає, що візуальні образи можна використовувати для виховання, однак не всі образи матимуть позитивне значення у виховному процесі (Приходько, 2016).

Образ пройшов шлях від трактування його як копії копій в античному світі та середньовіччі до розуміння його як первинного феномену, автономної активності душі, здатної як до створення, так і до відтворення. У сучасному прочитанні образ, стосовно мистецтвознавства, має такі дефініції як: вигадка або припущення, факт ідеального буття, архетип, знак, засіб смислової комунікації.

Усередині поняття "образ" у ході його діалектичного розвитку сформувалися два його складники: візуальний та художній образ.

Тетяна Міронова у своїй статті "Художні та візуальні образи у сучасному образотворчому мистецтві" (2021) зазначає, що традиційні образи передаються через нову художню мову, яка не відповідає звичним значенням самого художнього образу. Міронова підкреслює, що культура сьогодні змінює свою спрямованість з комунікації вербальної на візуальну і основним завданням художнього образу є візуальний метод взаємодії з аудиторією на культурному рівні. Художні образи слугують засобами передачі інформації, тісно пов'язаними з культурним контекстом, завжди виходять за рамки простого відображення реальності і мають більш елітарний характер. Щодо візуальних образів, то вони комунікують із суспільством саме візуальною мовою, взаємодіючи з глядачем і передаючи певну інформацію чи ідею через зображення. Таким чином, і художні, і візуальні образи можуть мати як спільні риси, так розбіжності: візуальний образ є частиною художнього образу. Сучасні автори діють на перетині візуальності та художнього образу, збагачуючи свої роботи естетичними та соціальними функціями. Однак, за висновком Т. Міронової, "для розуміння художніх образів глядач має бути інформаційно та культурно підготовленим, а візуальні образи мають легко сприйматися широкою аудиторією" (Міронова, 2021, с. 1).

Такі розмірковування ще раз доводять те, що кінематограф – це найефективніший та найтиражніший спосіб впливу на суспільство, на формування суспільної думки чи ідеї, на формування образу героя, з яким глядач буде хотіти себе ототожнювати.

"Образ" у контексті літератури, кіно або мистецтва загалом, указує на візуальне, аудіальне або символічне відтворення чого-небудь – персонажа, сцени, ідеї або емоції. Образ може бути створений за допомогою слів, зображень, звуків або будь-яких інших засобів виразності. Його часто використовують для передання концепцій, вражень або почуттів. Він може мати різні рівні складності і значущості в контексті конкретного твору чи відбивати різноманітні аспекти людського досвіду.

За словником української мови в 11-ти томах, "образ" – "зовнішній вигляд кого-, чого-небудь" (Білодід, 1974, т. 5, с. 561).

Щодо терміна *герой*, то його розуміння в різних контекстах історії та літератури склалося протягом багатьох століть і є результатом взаємодії різних культур, філософій та літературних традицій. Це поняття є в багатьох мовах та культурах, його визначення може змінюватися від епохи до епохи. Визначити, однак, конкретного автора чи джерело, яке б уперше дало визначення терміна "герой", складно. Такий термін широко вживаний у грецькій та римській міфології. У грецькій літературі, наприклад, епічні поеми Гомера, такі як "Іліада" і "Одіссея", грали важливу роль у формуванні уявлень про героїв. Поняття героя в образному та архетипічному сенсі вивчали філософи, Карл Юнг і Джозеф Кемпбелл, які розглядали геройські архетипи та їхню роль у людському психічному житті.

Отже, термін "герой" формувався внаслідок багатьох взаємодій між культурами, традиціями і філософіями. Конкретного автора, який визначив би його вперше, немає, але з усіх відомих нам понять можна викристалізувати основне: "герой" – це той, хто "ризикуює своїм життям заради когось або заради чогось", або "видатна своїми здібностями і діяльністю людина, що виявляє відвагу, самовідданість і хоробрість у бою і в труді" (Білодід, 1974, т. 2, с. 56).

Герой – персонаж у літературному, художньому творі чи аудіовізуальному контенті, який зазвичай вирізняється високими моральними якостями, великою сміливістю, відданістю ідеалам та перебуває в центрі подій, виконуючи ключову роль у розвитку сюжету; може представляти різні риси людського характеру та поведінки і часто зображається як символ або втілення певних ідеалів чи цінностей, які визнає спільнота.

Отже, поєднуючи обидва поняття, створюючи тим самим одне – "образ героя", можемо сказати, що це комплексна концепція, яка описує візуальний, психологічний та символічний аспекти протагоніста в кіно, літературі або інших мистецьких формах. Це не лише зовнішній вигляд героя, а й його характерні риси, мотивації, дії, внутрішні конфлікти та розвиток протягом сюжету. Образ героя може включати його ставлення до інших персонажів, середовища, а також його символічне значення для оповіді або для глибшого розуміння теми та ідеї твору. Герой обов'язково мусить мати мету та пройти "шлях героя" в кінотворі.

Поняття герой, виникнувши в часи народної творчості і міфів, віддзеркалює фундаментальні аспекти людської природи і культури. Тут герой часто виступає символом або втіленням ідеалів, цінностей та архетипів, що є важливими для спільноти.

У міфологічних традиціях герой часто є персонажем, який перевищує звичайні людські можливості. Він може мати божественне або героїчне походження та здійснювати подвиги, які непосильні для звичайних смертних. Герої в міфах часто зіштовхуються з божествами, демонами або іншими надприродними силами, а їхні подвиги не лише слугують розвагою, а й вчать важливих моральних та філософських уроків.

В епічних творах і народних оповіданнях герой зазвичай стикається зі складними випробуваннями і виконує героїчні дії, щоб пройти через них. Його подвиги можуть бути пов'язані із захистом свого народу, покаранням злочинців або розв'язанням задачі, що була поставлена перед ним.

У народних традиціях і міфах часто спостерігаємо архетипи героїв, такі як борець за справедливість, захисник народу, подорожній та багато інших. Ці архетипи віддзеркалюють універсальні теми та значення, важливі для культури.

Таким чином, герой у народній творчості та міфах відіграє важливу роль у формуванні культурного ідентитету, передаванні цінностей та навчанні важливих життєвих уроків за допомогою повчальних розповідей.

Згідно з К. Г. Юнгом (2018), надособистісна природа, наявна в кожному індивіді, складається з психічних образів, так званих архетипів, які формуються через емоційний досвід людини. Культурний архетип є свідомо переробленим психологічним архетипом, що виявляється у висновках інших осіб і містить концептуальні характеристики, які виражаються в словах чи символах, співвіднесених з міфологічним, релігійним чи казковим. Юнг розмежовує архетипи на: колективне позасвідоме і на архетиповий образ як утілену свідомість. Щоб створити образ персонажа в художньому тексті, автор використовує архетипові концепції. Наприклад, з'ясовано, що архетипові образи в кінематографі, такі як герой і антигерой, походять від таких архетипів: Дитина, Герой, Трікстер, Дух, Відродження, Самість, Аніма, Анімус та Тінь. Взаємозв'язки між цими архетипами такі: Герой протидіє Трікстеру, Герою допомагає Дух, Герой перероджується в Самість. Решту архетипів вважають другорядними.

І. Котова у своїй дисертації "Концепти герой та антигерой в американському кінодискурсі: когнітивний і прагматичний аспект" (2016) досліджує вплив юнгівських архетипів у кінодискурсі та висловлює думку, що ключова роль архетипів свідчить про їх кореляцію з архетиповими образами героя та антигероя як центральними постатями американської кіногероїки. Культурний архетип Героя містить різноманітні чесноти (сильний, справедливий, сміливий, чесний, добрий, вправний, хоробрий), зв'язок з військовою (воїн) та конструктивною (творець) діяльністю. Трікстер, як антипод Героя, утілює позитивні риси (веселий, смішний, вправний), нейтральні (хитрий) та негативні (підступний, брехливий, нещирий, деструктивний, аморальний). Архетип Тіні пов'язаний з її неусвідомленим статусом (пригнічена, інстинктивна, стихійна), наявністю в кожній особистості як протилежності его (двійник) та негативним сприйняттям (темна, демонічна). Архетип Анімуса віддзеркалює ідеал чоловіка з жіночого погляду (сильний, розумний, красивий, мужній, дбайливий, люблячий) та маскулітні характеристики, які виявляються в жіночій психіці (владність, вимогливість, раціональність, тверді принципи, рішучість). Архетип Аніми, навпаки, містить уявлення про еталонну жінку з чоловічого погляду (гарна, жіночна, добра, любляча, розумна, сильна) та вияви жіночності в чоловічій психіці (м'якість, невротичність,

ірраціональність, примхливість, некеровані емоції). Архетип Дитини передбачає характеристики, пов'язані з віком або фізичними параметрами (маленька), позитивним сприйняттям (мила, ніжна, добра, гарна, смішна), відсутністю проблем і негараздів (весела, безтурботна) та непоінформованістю (наївна, необізнана). Архетип Духу активує розумові (мудрий) та фізичні характеристики (швидкий, нематеріальний, світлий, легкий). Архетип Відродження виявляється через подієво-ситуативні ознаки (переселення душ, перевтілення, воскресіння, реновація). Нарешті, архетип Самості реалізується в таких характеристиках, як само-реалізація, цілісність, єдність, почуття власної ідентичності, впорядкованість, завершення.

У своїй статті "Психологія кіномистецтва та кінематографічні уподобання молоді" О. Лозинський & І. Кожушко-Лозинська (2018) наголошують, що юнгіанську концепцію архетипів широко застосовують у кінодраматургії. Згідно з К. Г. Юнгом (2018), вигляд персонажа, його мова, тембр голосу та поведінка закладені в колективному несвідомому. Вибір акторів і підготовка їх до зйомки залежать від ролі, яку вони виконуватимуть: позитивної, негативної, комічної, романтичної, потворної чи страхітливої, головної або другорядної. Це саме стосується й роботи кінокомпозитора, який повинен максимально точно розкрити звукові образи та підсилити музичними засобами різноманітні сюжетні лінії, такі як ліричні сцени, сцени погоні або втечі, сцени напруження чи епічні моменти. У таких жанрах, як мюзикл, мелодрама та фентезі, музика не тільки виступає звуковим супроводом, а й часто є самостійною мистецькою формою. Успішні музичні кінотреки можуть стати популярнішими за сам фільм і отримати самостійне життя. Музика, успадкована від театру та "німого кіно", постійно супроводжує кінотвори, допомагаючи кіногероям розкрити свій внутрішній світ і торкнутися душі глядача. Звукове оформлення фільму формує в глядачів відповідний настрій, оскільки музичні та звукові архетипи є кроскультурними та емоційно зрозумілими для більшості людей.

Юнгіанські архетипи здебільшого представлені образами й персонажами, асоційованими з певними ролями, а не сюжетами. Однак сучасне героїчне кіно тісно пов'язане з архетипами, що обговорюють, зокрема, у рамках концепції героїчного *мономіфу*.

Це поняття використовує Джозеф Кемпбелл (2024) у своїй роботі "Тисячолікий герой" (The Hero with a Thousand Faces), де розглядає концепцію героя-архетипу, який переживає специфічний шлях, відомий як "мономіф". За цією концепцією, герой подорожує через різні етапи своєї пригоди, зазнаючи випробувань, виходячи на бій зі злом і повертаючись зі здобутками чи новим знанням.

Основна ідея полягає в тому, що цей архетип героя виявляється в міфах і легендах різних культур та епох. Незважаючи на різноманітність деталей, загальна структура героїчної подорожі схожа.

У цьому контексті герой – це не обов'язково особа. Це може бути будь-який суб'єкт, який пройшов цей епічний шлях подорожі. Кемпбелл (2024) розглядає героя як символічний образ, що відображає універсальні аспекти людського досвіду та самовдосконалення.

Американський культуролог Дж. Кемпбелл (2024) – дослідник культурного героя в контексті порівняльної міфології – увів поняття "мономіфу", яким він вважає універсальну структуру побудови сюжету про життя та пригоди героя. За визначенням Кемпбелла, культурний

герой – це людина, яка змогла подолати свої особисті та історичні обмеження, досягнувши універсальних форм, властивих усім людям. Зробивши порівняльний аналіз кількох сотень міфів, казок та релігійних текстів різних епох і культур, Дж. Кемпбелл дійшов висновку, що існує універсальний *"шлях героя"*, що складається з 17 кроків, але пізніше цю теорію скоротили і стали активно використовувати у написанні кіносценаріїв.

К. Воглер (1985) у своїй праці "Практичний посібник Дж. Кемпбелла про героя з тисячею облич" дає перелік та пояснення до кожного з 12 кроків мономіфу:

"1. ЗВИЧАЙНИЙ СВІТ: Герой знайомиться зі своїм звичайним світом. Більшість історій відбуваються в особливому світі, світі, який є новим і чужим для його героя. Якщо ви збираєтесь розповісти історію про рибу поза її звичайним середовищем, вам спочатку потрібно створити контраст, показавши її в буденному, звичайному світі.

- "Чарівник країни Оз": Дороті в Канзасі.
- "Хоббіт": Білбо Бегінс у Хоббітоні.
- "Зоряні війни": Люк Скайвокер на Татуїні.
- "Король Лев": Сімба на Скелі Гордості.

2. ЗАКЛИК ДО ПРИГОД: перед героєм постає проблема, виклик або пригода.

- "Чарівник країни Оз": торнадо.
- "Хоббіт": прибуває чарівник Гендальф.
- "Зоряні війни": загадкове повідомлення R2D2.

3. ВІДМОВА ВІД ВИПРОБУВАННЯ: герой спочатку не хоче проходити випробування. Часто на цьому етапі герой стоїть на порозі пригод.

• "Зоряні війни": Люк відмовляється від квесту, доки не дізнається, що його тітка й дядько мертві.

• "Король Лев": Сімба відмовляється повернутися до Скелі Гордості та прийняти свою долю.

• "День бабака": приклад негативного циклу, викликаного відмовою від дзвінка.

4. ЗУСТРІЧ ІЗ НАСТАВНИКОМ: героя підбадьорюють мудрець чи жінка. До цього часу багато історій представили персонажа, схожого на Мерліна, який є наставником героя. Згодом герой повинен опинитися сам на сам з невідомим.

- "Хоббіт": Гендальф.
- "Зоряні війни": Обі-Ван Кенобі.
- "Попелюшка": Хрещена фея.

5. ПЕРЕСТУПАТАННЯ ПОРОГУ: герой переступає перший поріг і вперше повноцінно потрапляє в особливий світ своєї історії. Це момент, коли розгортається історія і починаються пригоди.

• "Чарівник країни Оз": Дороті повинна вивчити правила країни Оз.

• "Матриця": Нео повинен визначитися з вибором між реальністю та нереальністю Матриці.

6. ВИПРОБУВАННЯ, СОЮЗНИКИ І ВОРОГИ: Герой стикається з випробуваннями та помічниками. Герой змушений знаходити союзників і ворогів в особливому світі, а також проходити певні випробування та виклики, які є частиною його навчання.

- "Володар кілець": Семвайз Гемгі.
- "Чарівник країни Оз": Жерстяний лісоруб, Опудало та Боягузливий Лев.

7. ВНУТРІШНЯ ПЕЧЕРА: герой досягає внутрішньої печери. Нарешті герой потрапляє в небезпечне місце, часто глибоко під землею, де захований об'єкт його пошуків.

8. НАЙВАЖЛИВІШЕ ВИПРОБУВАННЯ: герой витримує найважливіше випробування. Це момент, коли

герой торкається дна. Він стикається з можливістю смерті, доведений до межі в сутичці з міфічним звіром. Це критичний момент у будь-якій історії, випробування, під час якого герой ніби вмирає та народжується знову. Це основне джерело магії міфу про героя. Відбувається так, що глядачі ототожнюють себе з героєм. Нас захоплюють пережити відчуття межі смерті разом із героєм. Ми тимчасово пригнічені, потім нас оживляє повернення героя зі смерті. Ти ніколи не буваш більш живим, ніж тоді, коли думаєш, що помреш.

- "Зоряні війни": підрив зірки смерті.
- "Володар кілець": Гора Дум.
- "Чарівник країни Оз": перемогти злу відьму.

9. ГЕРОЙ ЗАХОПЛЮЄ МЕЧ: переживши смерть, убивши дракона чи Мінотавра, герой заволодіває скарбом, який він прийшов знайти. Іноді "меч" – це знання та досвід, які ведуть до більшого розуміння та примирення з ворожими силами. Також герой може помиритися з жінкою. Жінки в цих історіях (або чоловіки, якщо герой жінка) зазвичай "змінюють форму". Здається, що вони змінюються за формою чи віком, віддзеркалюючи незрозумілі та мінливі аспекти протилежної статі, саме так їх бачить герой.

10. ДОРОГА НАЗАД: Герой ще не вийшов з лісу. Деякі з найкращих сцен погоні відбуваються саме в цей момент, коли героя переслідують ті, у кого він викрав еліксир або скарби (Індіана Джонс)

11. ВОСКРЕСІННЯ: Герой виходить із особливого світу, набувши певного досвіду.

12. ПОВЕРНЕННЯ З ЕЛІКСИРОМ: Герой повертається до свого звичного світу, але його пригода була безглуздою, якщо б він не приніс еліксир, чи скарб, чи не засвоїв якогось уроку з особливого світу" (с. 1–2).

"Тисячолікий герой" здобув популярність і в Голлівуді. Кінорежисери Джордж Лукас і Джордж Міллер вважають себе багато чим зобов'язаними авторів цієї книги. Її вплив простежуємо в роботах Стівена Спілберга, Джона Бурмена, Френсіса Копполи та інших голлівудських майстрів.

У практичному гайді Крістофера Воглера (1985) до книги "Тисячолікий герой" Дж. Кемпбелла автор пояснює, що в тому, що кіноіндустрія поступово поглинає ідеї Кемпбелла, немає нічого дивного: його праці – своєрідний набір зручних та надійних інструментів для сценариста, продюсера чи режисера. З їхньою допомогою завжди можна створити історію, що відповідає певній ситуації, і при цьому драматичну, захопливу, психологічно достовірну. Будь-яку невдалу сюжетну лінію можна виправити так, щоб вона чинила на глядача максимальну дію.

Ці інструменти пройшли перевірку часом. Вони давніші за єгипетські піраміди і доісторичні наскельні малюнки.

Заслуга Кемпбелла в тому, що він зібрав ці ідеї, сформулював їх, назвав своїми іменами та організував у єдину систему. Він першим виявив модель, яка лежить в основі будь-якої розповіді.

"Тисячолікий герой" представляє одвічну тему фольклору і всієї літературної традиції: міф про героя. Проаналізувавши героїчні міфи різних народів, Кемпбелл (2024) дійшов висновку, що це фактично та сама історія, переказана в незліченній кількості варіацій. Герой є центром розгортання оповіді. Він виявив, що будь-яка розповідь, за наміром автора чи ні, дотримується давньої схеми міфу і всі історії, від вульгарного анекдоту до найвищих досягнень літератури, можна тлумачити в категоріях подорожі героя: як "мономіф", основні засади якого він викладає у своїй книзі.

Шлях героя є напроцуд стійким набором елементів, що відбиває глибинні процеси людської свідомості, деталі варіюють у різних традиціях, але суть незмінна.

Такі історії мають універсальну силу і відгукується в душі кожної людини, оскільки сягають колективного несвідомого і торкаються загальних проблем. В основі цих історій лежать вічні питання, із яких кожна дитина починає пізнання світу і себе: хто я? звідки я прийшов? куди потраплю після смерті? що таке добро і що таке зло? чи маю я вибирати між ними? яким буде завтрашній день? куди пішов день учорашній? хто мене оточує?

Ідеї, які вкоренилися в міфології й описані Кемпбеллом у "Тисячоліким герої", можна застосувати до аналізу чи не будь-якої людської проблеми. Вони найцінніший ключ до життя та незамінний засіб ефективної взаємодії з широкою аудиторією.

Джон Трубі (2008), один з найкращих голлівудських сценаристів, у книзі "Анатомія історії: 22 кроки для створення успішного сценарію" говорить, що розповідати потрібно про найкращого з героїв. Чому будувати розповідь потрібно довкола найкращого героя? Він буде найбільш цікавим і вам, і публіці. Саме цей герой і має рухати дію. Щоб знайти найкращого з героїв, поставте собі доленосне запитання: що я люблю в кожному з героїв? Ви можете перевірити героя подальшими питаннями. Чи я хочу побачити, що з ним буде далі? Чи подобається мені спосіб його мислення? Чи хвилюють мене проблеми, з якими він зіткнеться? І якщо в ідеї свого сценарію ви не бачите такого героя, який би додавав вам, беріть іншу ідею. (с. 83).

Процес створення героя в кіно Д. Трубі описує в таких кроках:

"Перший крок створення: вимоги до позитивного героя – переконавшись, що він відповідає тим вимогам, які має задовольняти герой будь-якої розповіді. Ці вимоги випливають із основної функції головного героя: він рухає сюжет, а тому:

- має привертати увагу;
- публіка має ототожнювати себе з героєм, але не повністю;

- глядач повинен співчувати герою.

Другий крок створення героя: розвиток образу:

- самовираження у героя;
- розвиток героя у вашій історії;
- техніка роботи з персонажами: подвійний розворот.

Третій крок створення героя: прагнення:

• є тільки одне прагнення, яке стає в міру розгортання сюжету все сильніше. Якщо прагнень більше, дія розвалиться;

- прагнення має бути максимально зрозумілим;
- бажання задовольняється ближче до кінця оповіді.

Четвертий крок створення героя: народження суперника:

- без суперника не обійтись;
- суперник – особистість;
- цінності суперника протилежні цінностям героя;
- у суперника сильна, але порочна моральна позиція;
- суперник чимось схожий на героя;
- суперник перебуває поряд з героєм" (с. 84–102).

Приклади:

фільм "Основний інстинкт" (сценарист Джо Естерхаз, 1992): Нік Каррен – розумний і вольовий офіцер поліції, який уживає наркотики і без підстав стріляє в людей. Кетрін, не менш розумна, раз у раз кидає йому виклик і, використовуючи слабкість Каррена до сексу та наркотиків, заманує його у своє ліжко;

фільм "Зоряні війни" (режисер Джордж Лукас, 1977): Люк Скайуокер – імпульсивний наївний юнак, який прагне робити добро і має колосальну, але не виявлену силу. Дарт Вейдер – батько Люка і великий джедай. Він здатний і перехитрити Люка, і здолати його в бою та використовує все, щоб переманити Люка на темний бік (Трубі, 2008, с. 104).

Аналіз образу героя в кіно може бути багатограним і враховувати різні аспекти, які впливають на сприйняття та інтерпретацію героя. Далі розглянемо основні підходи до такого аналізу з прикладами.

Технічний аналіз

Кіно завжди було найбільш технологічно містким з популярних мистецтв. Технічний аналіз зосереджено на тому, як засоби кінематографу: операторську роботу, монтаж, світло, звук та спецефекти – використовують для створення образу героя У книзі "Техніка кіно- та відеомонтажу: історія, теорія, практика" (The technique of film and video editing: history, theory, and practice) Кена Десінджера (2010) описано, як монтаж може змінювати сприйняття персонажа. Наприклад, швидкий монтаж може надавати герою динаміки і напруги, натомість повільний монтаж може створювати відчуття спокою або меланхолії. Якщо повернутися до історії виникнення кінематографу, то згадаємо, що протягом перших 30 років фільм був переважно німим засобом передачі зображення, інновації в монтажі Д. В. Гріффіта, С. Ейзенштейна та В. Пудовкіна були візуальними. Першим в історії повнометражним фільмом із використанням озвучування синхронних реплік став музичний кінофільм "Співак джазу" (1927, режисер Алан Кросленд). Коли в кіно додали звук, це була скоріше технічна новинка, ніж творче доповнення. Лише в роботах Безіла Райта, Альберто Кавальканти, Рубена Мамуляна та Орсона Уеллса монтаж звуку показав його (звуку) виразні можливості. Кар'єра Стенлі Кубрика, від "Шляхів слави" (1957) до "Цілісної металевої оболонки" (1987), показова. Кубрик завжди користувався наявними технологіями, але, починаючи з "2001: Космічна одіссея" (1968), він почав кидати виклик загальноприйнятим умовностям і робити технологію центральною темою кожного зі своїх фільмів. Він довів, що технології та творчість не виключають одне одного. Технологію саму по собі не потрібно використовувати творчо, але в правильних руках це можна зробити. Технологія відіграє вирішальну роль у формуванні фільму, але це лише інструмент у людських руках митців, які використовують свої ідеї в цьому середовищі (Десінджер, 2010).

Психологічний аналіз

Психологічний аналіз розглядає внутрішній світ героя, його мотивації, страхи, бажання та емоції. Він також враховує взаємодію героя з іншими персонажами і те, як ця взаємодія розкриває його характер. У "Characters in Film and Other Media: Theory, Analysis, Interpretation" Дженса Едера (2008) йдеться про те, що психоаналітичні позиції зазвичай передбачають далекосяжну аналогію між героями та людьми. Вони доповнюють герменевтичний підхід психоаналітичними моделями особистості (особливо запропонованими Зигмундом Фрейдом і Жаком Лаканом), щоб пояснити внутрішнє життя героїв, з одного боку, і реакції глядачів чи читачів, з іншого. Отже, їхня центральна сфера інтересів – психіка героїв і реципієнтів. Певна позиція, наприклад та, якої дотримується Карл Густав Юнг, сприймає символи як вираження внутрішніх процесів. Фільм "Памфір" розповідає історію головного героя Памфіра, який має складний психологічний профіль. Автор філь-

му Дмитро Сухолиткий-Собчук змальовує героя як неоднозначного персонажа, він не є повністю позитивним, навпаки, його поведінка досить суперечлива. Він відданий своїм принципам, так само як і своїй сім'ї, через що з ним і трапляються неприємності: він змушений знову займатися кримінальною діяльністю, аби захистити свою сім'ю. Біда в тому, що через це може сім'ю втратити. А тому головний герой постійно перебуває у внутрішньому конфлікті. Його минуле життя, пов'язане з криміналом, залишило глибокі психологічні рани. Памфір часто стикається з флешбеками і почуттям провини за свої минулі дії. Ці травми впливають на його рішення і поведінку в теперішньому часі. Памфір часто вступає в конфлікти з людьми зі свого минулого, що відображає його боротьбу за збереження власної ідентичності. Його стосунки з оточенням відбивають постійну боротьбу між прагненням до змін і потребою виживати в жорстоких умовах. Його мотивації, психологічні травми і соціальні взаємодії створюють багатогранний образ, що робить його персонажем, вартий глибокого аналізу та розуміння.

Гендерний аналіз

Гендерний аналіз зосереджено на тому, як гендерна ідентичність і ролі впливають на зображення та сприйняття героя. Це включає аналіз того, як кіно віддзеркалює та конструює гендерні стереотипи.

У своїй праці "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) Лора Малві (науковиця, режисерка-авангардистка, феміністка) вивчає, як класичний Голлівуд використовував об'єктивацію жінок через "чоловічий погляд". Вона стверджує, що кінематографічна система класичного голлівудського кіно поміщає глядача в чоловічу суб'єктну роль; щодо жінки на екрані, то вона зображується як об'єкт бажання саме цього "чоловічого погляду". Малві зазначає, що в часи класичного Голлівуду глядача заохочували асоціювати себе з головними героями, але здебільшого це були саме чоловіки. Водночас, жіночі персонажі Голлівуду в 1950-х і 1960-х роках, як каже Малві, існували "для того, щоб на них дивитися", тоді як розташування камери і чоловіча аудиторія виконували функцію "носія погляду".

У фільмі "Кіборги" режисера Ахтема Сеїтаблаєва демонстровано сильні гендерні ролі і маскуліні якості головних героїв, але також порушено питання емоційної вразливості та взаємної підтримки серед чоловіків. Жінки у фільмі виконують важливу роль підтримки, що підкреслює їхній внесок у збройну звитягу. Гендерний аналіз цього фільму показує, як кінематограф може відбивати і підіривати традиційні уявлення про гендерні ролі в умовах війни. Слід зазначити, що прем'єра фільму відбулася у 2017 році, ще до повномасштабного вторгнення. За словами заступниці міністра оборони Наталії Калмикової, кількість жінок у Збройних силах України на січень 2024 становить майже 70 тисяч. Із них 47,2 тисячі – військовослужбовиці, 6,5 тисяч перебувають на керівних посадах, а близько 4 тисяч – на лінії зіткнення. Жінки очолюють більшість бойових посад, добровільно беруть участь у національно-визвольній боротьбі, займаються волонтерською діяльністю, незважаючи на те, що дискримінаційні законодавчі обмеження на доступ жінок до всіх військових професій скасовано тільки у 2018 році під впливом ветеранського жіночого руху. В Україні показник чисельності жінок у збройних силах один із найвищих, порівнюючи з іншими арміями світу, враховуючи армії НАТО. Тобто гендерна рівність у сучасному українському воєнному кінематографі буде змінюватися відповідно до змін і в реальному житті суспільства.

Ураховуючи тенденції останніх років, аналіз потрібно розширювати за рахунок етнічного, расового походження та інклюзивності. У статті «"Оскар" тепер вручатимуть за новими правилами: більше жінок, ЛГБТ та рас» К. Хорошак, розміщений на офіційному сайті Української правди, йдеться про те, що Американська кіноакадемія ще у 2020 році представила нові стандарти, яким мають відповідати картини для номінації на премію Оскар в категорії "Найкращий фільм". "Стандарти розроблені для заохочення рівного представництва на екрані і за його межами, щоб краще віддзеркалити різноманітність аудиторії, що йде в кіно". Зазначається також, що під час випрацювання нових критеріїв використовували, зокрема, стандарти Британської академії кіно і телевізійних мистецтв (BAFTA).

Усього Американська кіноакадемія представила 4 стандарти, у кожному з яких є кілька пунктів, пов'язаних з етнічними, расовими, гендерними або інклюзивними ознаками, з-посеред яких такі: один з головних героїв або героїв другого плану має бути темношкірим, азійцем, латиноамериканцем, жителем Близького Сходу або представником іншої етнічної групи:

- не менш 30 % акторського складу фільму мають бути представлені жінками, етнічними представниками, членами ЛГБТ-спільноти або людьми з обмеженими можливостями;
- основна тема картини має стосуватися расових, гендерних проблем або проблем людей з обмеженими можливостями;

- стажистами, дистриб'юторами, керівниками рекламної кампанії мають бути кілька представників інших етнічних груп, жінок, членів ЛГБТ-спільноти.

Починаючи з 96-ї церемонії, у 2024 році для отримання номінації на головну статуетку кінокартина повинна буде відповідати щонайменше двом з чотирьох представлених стандартів.

Культурний аналіз

Культурний аналіз зосереджено на тому, як культурний контекст впливає на зображення героя. Це може включати вивчення соціальних, історичних та політичних аспектів, які впливають на створення і сприйняття образу. У книзі "Сила міфу" (The Power of Myth) (1991) Джозеф Кемпбелл аналізує вплив культурних архетипів і міфів на створення кіногероїв. Наприклад, герой у фільмі "Аватар" (Avatar) Джеймса Кемерона віддзеркалює міфологічні та культурні архетипи, які мають глибоко вкорінені в різних культурах. Той самий герой з фільму "Памфір" живе в суспільстві, де кримінальні структури мають великий вплив. Соціальні і культурні норми змушують його робити вибір між особистим благополуччям і вірністю своїм принципам. У фільмі також актуалізовано питання традицій і їхнього впливу на індивідуальні рішення. Памфір намагається знайти баланс між дотриманням традицій і потребою змін, що є важливим елементом аналізу.

Семіотичний аналіз

Семіотичний аналіз досліджує використання символів та метафор для створення глибокого значення образу героя. Він може включати аналіз кольору, предметів, локацій та дій. "Тіні забутих предків" (1965) – це культовий український фільм режисера Сергія Параджанова, який ґрунтується на однойменній повісті Михайла Коцюбинського. Фільм відомий своїм багатим використанням символіки, яка допомагає розкрити глибші змісти та культурні контексти. У фільмі є символіка природи – Карпатські гори є не лише місцем дії, а й си-

мволом постійності та незмінності природи, яка оточує героїв і впливає на їхнє життя. Вони також уособлюють зв'язок з предками, традиціями та народною культурою, які є центральними темами фільму. Вода часто символізує як життя, так і смерть. Наприклад, річка, яка розділяє два ворожі роди, уособлює непереборну перешкоду між ними, але також може символізувати очищення та відродження. Кольори: червоний колір використано в багатьох сценах, він має подвійне значення. З одного боку, – символізує любов і пристрасть між Іваном і Марічкою, а з іншого – кров і трагедію, які переслідують героїв протягом усього фільму. Червоний також нагадує про народні обряди і ритуали, підкреслюючи культурні аспекти життя героїв. Білий колір часто асоціюється з чистотою і духовністю. У сценах з Марічкою білий колір підкреслює її невинність і чистоту любові. Водночас у сценах смерті білий колір символізує перехід до іншого світу і зустріч з предками. Фільм багатий на зображення традиційних гуцульських обрядів, які мають символічне значення. Весільні сцени символізують єднання не лише двох людей, а й двох родів, тоді як похоронні обряди нагадують про невідворотність смерті і зв'язок з предками. Параджанов активно використовує міфічні образи, такі як лісові духи, що наголошують на тісному зв'язку людини з природою і свідчать про духовний вимір народної культури. Ці образи допомагають створити відчуття магічного реалізму, що пронизує весь фільм. Семіотичний аналіз фільму "Тіні забутих предків" дозволяє побачити, як глибоко вкорінені культурні та природні елементи можуть впливати на наратив і візуальний стиль фільму. Використовуючи символіку природи, кольорів, народних обрядів і міфічних образів, Параджанов створює багатогарний і глибокий твір, який продовжує залишатися актуальним і важливим для української культури та кінематографу.

Деякі сучасні кінокритики називають фільм Дмитра Сухолитко-Собчука "Памфір" сучасною інтерпретацією фільму Сергія Параджанова "Тіні забутих предків".

Ці приклади демонструють, як різні підходи до аналізу можуть розкрити багатогранність образу героя в кіно, надаючи глядачам можливість глибше зрозуміти й інтерпретувати кінематографічні твори, а авторам розширити спектр інструментів впливу на глядача.

Образ героя в сучасному кінематографі є складною та багатогранною конструкцією, що дозволяє відбити різноманітні аспекти людського досвіду та суспільних реалій. У сучасному українському кіно ці образи часто віддзеркалюють моральні та соціокультурні колізії, які допомагають глядачам глибше зрозуміти і пережити події, зображені на екрані. Герої українських фільмів стикаються з етичними дилемами, соціальними викликами та особистими конфліктами, що робить їх історії резонуючими і актуальними.

Моральні колізії в кіно часто відображають внутрішні конфлікти персонажів, їхню боротьбу з власними дилемами та вибором між "правильним" і "неправильним". Ці колізії можуть стосуватися особистих переконань, цінностей і мотивів героя. Ховард Субер, автор книги "The Power of Film" (2006), розглядає в ній теоретичні засади кіномистецтва, зокрема створення персонажів та їхніх конфліктів. Він підкреслює важливість конфлікту як центрального елемента наративу, що дозволяє глибше дослідити мотиви і дії героїв, і навіть пропонує таку перевірку: Коли хтось розповідає нам про фільм, наше перше запитання, швидше за все, буде таким: "Про що він?" Це рідко прохання продекламувати весь сюжет; скоріше це спроба зрозуміти, у чому полягає фундаме-

нтальний конфлікт фільму. Якщо ви не можете сказати, у чому полягає центральний конфлікт, фільму буде важко знайти аудиторію.

Розглянемо моральні соціокультурні колізії на прикладах успішних українських фільмів останніх років:

Моральні колізії – конфлікти часто ґрунтовані на протиріччях між особистими переконаннями та вимогами оточення.

"Памфір" (2022)

У фільмі "Памфір" однойменний головний герой кидає своє кримінальне минуле, але змушений повернутися до нього, щоб захистити свою сім'ю. Памфір стикається з вибором між моральним обов'язком перед сім'єю і дотриманням закону, що підкреслює його внутрішній конфлікт.

- Злочин і покаєння: Герой намагається не повертатися до кримінального минулого, але обставини змушують його таки повернутися до нього. Це створює моральну дилему між його прагненням до змін і необхідністю захистити сім'ю.

- Життя і смерть: Ризик для власного життя заради близьких підкреслює моральну дилему між власною безпекою і відповідальністю перед родиною.

"Погані дороги" (2020)

Фільм "Погані дороги" складається з кількох новел, які розкривають моральні дилеми, з якими стикаються герої під час війни.

- Виживання і мораль: Герої змушені вибирати між виживанням і збереженням моральних принципів, що підкреслює їхню етичну боротьбу в умовах війни.

- Сила і безсилля: Сцени насильства і приниження зображають моральні колізії між використанням сили для самозахисту і безсиллям перед жорстокістю.

"Як там Катя?" (2022)

Фільм зосереджений на особистій історії героїні, яка стикається з моральними дилемами у своєму житті.

- Материнська любов і самопожертва: Героїня змушена робити вибір, що впливає на її дочку, що створює моральні колізії між особистими бажаннями і відповідальністю перед дитиною.

- Правда і брехня: Вона стикається з питанням, чи варто розкривати правду, яка може завдати болю, чи краще приховувати її.

Соціокультурні колізії у фільмах віддзеркалюють взаємодію героїв із суспільними нормами, стереотипами та очікуваннями.

"Памфір" (2022)

- Традиції і сучасність: Герой намагається знайти баланс між дотриманням місцевих традицій і потребою змін у своєму житті, що створює конфлікт між культурними нормами і сучасними викликами.

- Соціальні стереотипи: Памфір стикається з соціальними очікуваннями та тиском з боку суспільства, що ускладнює його шлях до змін.

"Погані дороги" (2020)

- Війна і суспільство: Взаємодія цивільних і військових в умовах війни виявляє соціальні колізії, пов'язані з виживанням, страхом і надією на мир.

- Гендерні ролі і насильство: Фільм розкриває питання гендерного насильства, показуючи, як війна впливає на жінок і їхню боротьбу за виживання та гідність.

"Як там Катя?" (2022)

- Соціальні очікування: Героїня стикається із тиском суспільства, яке має свої очікування щодо ролі матері та жінки, що створює конфлікт між її особистими прагненнями та соціальними нормами.

• Економічні труднощі: Фільм розкриває проблеми, пов'язані з економічною нестабільністю, яка впливає на вибір героїні та її здатність зберегти життя своєї доньки.

Дискусія і висновки

Підсумовуючи, можна дійти висновку, що образ є різновидом культурної практики, що керує увагою спільноти у формі розваги (Платон) або висування способу прекрасного/належного буття. Образ героя в аналізованому контексті стає способом фокусування публічної уваги на певному персонажі, дії якого стають змістом організації центрального сюжету. Власне, мономіф являє собою стрижневі етапи формування героя, умови висування значущості його образу з-посеред множини послідовних подій. Рівень випробування, складність конфліктів та відповідність їх подолання правилам вирізняє його з-поміж інших персонажів.

Образ героя в суспільстві та образ героя в кінематографі може відрізнитися лише тим, що в реальному житті герой стає героєм в момент, коли ризикує життям заради когось або чогось, кіногерой не завжди може мати позитивний образ. Створюючи героя в кіно, драматургиня та режисерка Наталка Ворожбит, режисер і автор Дмитро Сухолиткий-Собчук, театральна та кіноакторка Анастасія Карпенко творять свого героя чи героїню неоднозначним(ою), суперечливим(ою), нанизуючи в ньому(ій) внутрішні та зовнішні конфлікти. Саме від конфлікту залежить успіх історії та успішність фільму. У сучасному українському кінематографі образ героя є втіленням складних моральних та соціокультурних колізій, що резонують із сучасним суспільством. Аналіз фільмів "Памфір", "Погані дороги" та "Як там Катя?" показує, як ці колізії формують багатовимірні образи героїв, які зіштовхуються з різними внутрішніми та зовнішніми конфліктами.

Моральні колізії, такі як злочин і покаєння, виживання і мораль, материнська любов і самопожертва, демонструють етичні дилеми, які змушують героїв робити складні вибори, що віддзеркалюють їхню внутрішню боротьбу та розвиток. Ці конфлікти є важливими для розкриття характерів персонажів й утримання уваги глядачів, що підтверджують концепції, викладені в книзі "The Power of Film" Ховарда Субера.

Соціокультурні колізії, такі як конфлікти між традиціями і сучасністю, соціальними очікуваннями та реальністю, а також гендерні ролі і насильство, відображають взаємодію героїв із суспільними нормами та викликами. Ці конфлікти допомагають підкреслити соціальні проблеми, з якими стикається сучасне українське суспільство, і роблять фільми більш релевантними для широкої аудиторії.

Важливість конфлікту у створенні захопливих і глибоких фільмів, підкреслену Субертом, підтверджують проаналізовані фільми, де конфлікт слугує ключовим елементом для розвитку сюжету і розкриття персонажів. Моральні і соціокультурні колізії створюють багатовимірні образи героїв, які віддзеркалюють складність і багатогранність сучасного українського суспільства.

Отже, сучасний український кінематограф, використовуючи моральні та соціокультурні конфлікти, створює героїв, які резонують з глядачами і відображають реальність та виклики нашого часу. Ці фільми не лише розважають, а й змушують поміркувати про важливі питання, що робить їх значущими й актуальними і для української аудиторії, і для міжнародної спільноти.

Розглядаючи концепцію кінематографічного героя, нагадаємо слова Арістотеля: "Ніколи душа не мислить без

образу". Саме тому, створюючи персонажа у фільмі, автор використовує конкретні образи та візуальні елементи, щоб показати внутрішні переживання героя глядачеві.

Список використаних джерел

- Білодід, І. К. (Голова редкол.) (1970–1980). *Словник української мови: в 11 т. Наукова думка*. <http://surl.li/unkil>
- Докаш, В. Образ і подоба Божя. В Українська релігієзнавча енциклопедія. <https://ure-online.info>
- Кемпбелл, Дж. (2024). *Тисячолукий герой* (О. Мокровольський, Пер. з англ.). Terra Incognita. (Оригінал опубліковано 2008 р.)
- Котова, І. (2016). *Концепти героя та антигероя в американському кінодискурсі: когнітивний і прагматичний аспект* [Дис. канд. філол. наук, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна]. <http://surl.li/upupp>
- Лозинський, О., & Кожушко-Лозинська, І. (2018). Психологія кіномистецтва та кінематографічні уподобання молоді. *Psychological Dimensions of Culture, Economics, Management: Science Journal*. <http://surl.li/unmhq>
- Міронова, Т. (2021). "Художні" та "візуальні" образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. <http://surl.li/unmdb>
- Орієнко, І. (1962). *Біблія в перекладі. Буття 1. Глава 2. British and Foreign Bible Society*. <http://surl.li/univx>
- Офіційний сайт Міністерства оборони України. (2024, 1 травня). <http://surl.li/unmnb>
- Приходько, І. (2016). Дослідження поняття «образ» у гуманітарній парадигмі. *Науковий вісник Херсонського державного університету*, 25. <http://surl.li/unmcm>
- Хорошак, К. (2020, 9 вересня). "Оскар" тепер вручатимуть за новими правилами: більше жінок, ЛГБТ та рас. *Українська правда*. <http://surl.li/unmkb>
- Юнг, К. Г. (2018). *Архетипи і колективне несвідоме* (К. Котюх, Пер.; О. Фешовець, наук. ред. укр. вид.), 2-ге опрац. вид. Астролябія.
- Campbell, J. (1991). *The Power of Myth*. <http://surl.li/unmim>
- Dancyger, K. (2010). *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed.
- Eder, J. (2008). *Film Characters: Theory, Analysis, Interpretation*. English outline of the German monograph: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Schüren
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. <http://surl.li/unmiv>
- Subert, H. (2006). *The power of film*. Publisher: Michael Wiese Productions
- Trubi, J. (2008). *The anatomy of story 22 steps to becoming a master storyteller*. Farrar, Straus and Giroux
- Vogler, C. (1985). *A Practical Guide to The Hero With a Thousand Faces by Joseph Campbell*. <http://surl.li/uooofs>

References

- Bilodid, I. K. (Head of the editorial office) and others. (1970-1980). *Dictionary of the Ukrainian language: in 11 t. Scientific opinion* [in Ukrainian]. <http://surl.li/unkil>
- Dokash, V. The image and likeness of God. Ukrainian Religious Encyclopedia [in Ukrainian]. <https://ure-online.info>
- Campbell, J. (2024). *The Hero with a Thousand Faces*. (Translated from English O. Mokrovolskyi). Terra Incognita Publishing House. (The original was published in 2008) [in Ukrainian].
- Kotova, I. (2016). *The concepts of hero and anti-hero in the American film discourse: cognitive and pragmatic aspects* [Doctoral dissertation, V. N. Karazin Kharkiv National University]. PQDT Open [in Ukrainian]. <http://surl.li/upupp>
- Lozynskyi, O., & Kozhushko-Lozynska, I. (2018). *Psychology of film art and cinematographic preferences of young people*. Psychological Dimensions of Culture, Economics, Management: Science Journal [in Ukrainian]. <http://surl.li/unmhq>
- Mironova, T. (2021). "Artistic" and "visual" images in modern fine art. Bulletin of the National Academy of Management Personnel of culture and arts: Sciences. magazine [in Ukrainian]. <http://surl.li/unmdb>
- Ohienko, I. (1962). *The Bible in translation. Genesis 1. Chapter 2*. British and Foreign Bible Society [in Ukrainian]. <http://surl.li/univx>
- Official website of the Ministry of Defense of Ukraine. (2024, May 1) [in Ukrainian]. <http://surl.li/unmnb>
- Prykhodko I. (2016) Study of the concept of "image" in the humanitarian paradigm. *Scientific Bulletin of Kherson State University: (Coll. of science works)/editor V.P. Oleksenko*, 25 [in Ukrainian]. <http://surl.li/unmcm>
- Khoroschak, K. (2020, September 9). Oscars will now be presented according to new rules: more women, LGBT and races. *Ukrainian Pravda* [in Ukrainian].
- Jung, K. G. (2018). *Archetypes and the collective unconscious*. K. Kotyukh, trans.; O. Feshovets, science. ed. Ukrainian kind. 2nd processing kind [in Ukrainian].
- Campbell, J. (1991). *The Power of Myth*. <http://surl.li/unmim>

Dancyger, K. (2010). *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5th ed.
 Eder, J. (2008). *Film Characters: Theory, Analysis, Interpretation*. English outline of the German monograph: Die Figur im Film. Grundlagen der Figure analysis. Marburg: Schüren.
 Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. <http://surl.li/unmiv>
 Subert, H. (2006). *The power of film*. Publisher: Michael Wiese Productions.

Trubi, J. (2008). *The anatomy of story 22 steps to become a master storyteller*. Farrar, Straus and Giroux.
 Vogler, S. (1985). *A Practical Guide to The Hero With a Thousand Faces by Joseph Campbell*. <http://surl.li/uooofs>
Отримано редакцією журналу / Received: 05.05.24
Прорецензовано / Revised: 20.05.24
Схвалено до друку / Accepted: 21.05.24

Alyona TYMOSHENKO, PhD Student
 ORCID ID: 0009-0003-1501-9476
 e-mail: timoshenkoalyona@gmail.com
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE IMAGE OF THE HERO IN MODERN UKRAINIAN CINEMA: MORAL AND SOCIOCULTURAL COLLISIONS OF CREATION

Background. *The relevance of research lies in the fact that a wide spectrum of characters created by contemporary cinema become symbols of their time and culture. Analyzing such heroes' images allows us to uncover the depth of their moral, sociocultural, and psychological aspects that reflect the trends and values of contemporary society.*

Methods. *The method of interview is used in the research, and the optics of the texts by Carl Jung and Joseph Campbell were used to conceptualize the material. Investigating the cinematic creation of hero's image reveals the methods and strategies used by authors to achieve depth and realism in their characters. Specifics of such processes are crucial for understanding how cinema shapes our consciousness and influences our perception of present-day reality. Unveiling the creation of heroic imagery in cinema is significant both for analyzing contemporary culture and for finding ways to resolve conflicts and build peace. In the current global transformations and turbulence, in the third year of russian full-scale invasion of Ukraine, cultural issues are extremely important, as they play a vital role in forming new meanings and connections, national self-identity, and intercultural understanding.*

Objective. *To investigate the process of hero's image creation in cinema, including the methods, strategies, and techniques used by authors to achieve depth and realism in their characters; and to highlight the importance of studying film characters in the context of contemporary challenges such as wars, conflicts, and social changes.*

Results. *The research identifies the main stages and methods of hero's image creation, reveals the influence of authorial decisions on the process of hero transformation/creation, and determines which specific filmmakers' choices affect the development and change of the hero's image throughout the film. The analysis uncovers the significance of moral, sociocultural, and psychological aspects in the process of hero's image transformation/creation. Presented analysis of cinematic masterpieces illustrates the process of hero's image transformation through the path of creation.*

Conclusions. *The processes of hero's image creation and transformation in contemporary cinema have an important impact on culture and society, especially in challenging circumstances, and need further investigations by cultural studies.*

Keywords: *image, hero, protagonist, film character, hero's journey, monomyth, transformation, conflict, contemporary culture.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 392+726(74)

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).03)

Maksym SOKLAKOV, Student

ORCID ID: 0009-0002-4892-634X

e-mail: maksym.soklakov@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

MONUMENTAL MOSAICS AS PLACES OF MEMORY IN PUBLIC SPACES OF UKRAINE

Background. *Modernist monumental mosaics as an intrinsic part of Soviet cultural heritage are ubiquitously present all over the urban environments of Ukraine. With rare exceptions, they remain predominantly unacknowledged as being valuable objects of cultural heritage. Many fine works of monumental art are already lost and others remain under constant threat. The precarious situation of modernist mosaics calls for a thorough reexamination of a complex situation with memory politics in Ukraine overall.*

The goal of this article is to explore the theoretical-methodological framework of memory studies for its applicability to the analysis of socio-cultural value of Soviet monumental modernist mosaics within the context of their destruction by the ongoing process of commercialization and decommunization of public spaces in post-socialist cities.

The research objectives are to investigate the current status of modernist mosaics within contemporary Ukrainian heritage preservation discourse and conceptualize it within the memory studies framework.

Methods. *Case studies, narrative and textual analysis, interdisciplinary integration of cultural and memory studies, application of the "collective memory" approach, synthesis of "postmemory" and "places of memory" concepts.*

Results. *Created by Ukrainian monumental artists of the Soviet period, modernist mosaics are already deeply embedded within the urban environment. Within the framework of memory studies, modernist mosaics may serve as 'places of memory' of that particular period of history and in that way contribute to its reinterpretation and further formation of the complete image of city memory and of inclusive memory politics of Ukraine.*

Conclusions. *The theoretical-methodological framework of memory studies appears to be an appropriate tool for analysis of socio-cultural value of monumental mosaics. There is a necessity for further inquiries into this field and its further engagement in the development of Ukrainian heritage preservation discourse.*

Keywords: *Soviet architectural modernism, monumental mosaics, cultural heritage, memory politics, "postmemory", contested heritage.*

Background

The cultural heritage of Soviet architectural modernism in urban spaces of Ukraine is in a precarious situation because of numerous interwoven economic, cultural, and political factors: overall public ignorance, private proprietary interests, the process of decommunization, and the ongoing war – just to name a few. An intrinsic part of this heritage is the technique of monumental modernist mosaic which is one of the most authentic and unique artistic phenomena of the Soviet period. One can find them all over the urban landscapes of Ukraine, however, they remain largely unacknowledged as a distinct phenomenon of art history and valuable objects of cultural heritage.

This topic was problematized by scholars and activists after the events of Euromaidan when mosaics came under the threat of deconstruction under the premise of the laws on decommunization. Active public discussions on the question of collective memory and mnemonics were taking place, however, no significant changes in the heritage preservation legislation were developed. This is evidence of the underdeveloped legislation for the preservation of the Soviet cultural heritage and an overall baffling situation with memory politics in Ukraine.

Many fine works of monumental art are already lost, and others remain under a constant threat either of gradual decay or rapid deconstruction. Imminent dangers looming over Soviet monumental art, call for a thorough academic research and recontextualization of modernist mosaics within contemporary Ukrainian heritage preservation discourse.

The article aims to reexamine the phenomenon of Soviet modernist monumental mosaics, in order to understand the peculiarity of the art technique. The first research objective is to identify the socio-economic context of the urban environment in which mosaics are embedded to understand the problems that arise about their protection as the objects of cultural heritage. The second research objective is to explore the works of Ukrainian activists and

scholars on the topic of Soviet cultural heritage and supplement them with the conceptual framework of memory studies. Finally, the third research objective is to examine the applicability of the theoretical-methodological framework of memory studies to the artistic phenomenon of Soviet monumental modernist mosaics.

Methods

Case studies, narrative and textual cultural analysis, interdisciplinary integration of cultural and memory studies, application of the "collective memory" approach, synthesis of "postmemory" and "places of memory" concepts.

Results

A case study of modernist mosaics provides insights into the development of a heritage preservation discourse in contemporary Ukraine, as the reception of the Soviet architectural heritage may serve as an indicator of the formation of memory politics and the main vectors of social reforms and reorganization of the urban environment.

Throughout the years of independence and up until the events of Euromaidan, the presence of mosaics in public spaces remained predominantly unnoticed and ignored by the vast majority of the population. Mosaics were not acknowledged as a valuable element of architectural heritage, and they were under a threat of slow and gradual decomposition and decay.

The overall ignorance towards the architectural heritage of the Soviet Union indicates the historical process of rapid and uncontrolled privatization and commodification of the urban space caused by the transition from socialist to capitalist mode of production. Its main principle can be characterized as "architectural anarcho-capitalism" that places cost-effectiveness over the aesthetical value of the urban environment. This process produced a so-called "post-socialist city" (Fedoriv, 2018) which is characterized by the hybrid spatial forms that arise from the interconnection of socialist legacy and neoliberal economic reforms. The neglect of the communist past and embracement of capitalist values formed a new political,

economic, and cultural environment of the post-socialist urban environment. The specificity of a post-socialist city lies in the combination of old socialist and new neoliberal capitalistic ways of symbolic integration of public spaces.

It can be noted that a great number of monumental mosaics within urban environments are present on the facades of buildings that came under the process of privatization and commercialization. Mosaics became to be obscured by commercial outdoor advertisements of private entrepreneurs. Moreover, many mosaics were damaged because of the overall negligence and gradual decay or were intentionally destroyed because of the housing reconstructions and installations of thermal insulations that did not consider mosaics as something valuable. Inscribed directly into the public space that came under the privatization, the peculiarity of the technique of monumental mosaic contradicts the newly established dichotomy of private and public within a post-socialist city. It can be assumed that within public spaces in a post-socialist city process of privatization and commercialization goes hand in hand with decommunization and the neglect of Soviet cultural heritage.

The transition from highly centralized government to local governance produced numerous subjects of urban city planning policies, which increased the fragmentation of the urban environment. Central government, local council authorities, private entrepreneurs, various activist groups, and regular people began to shape the urban environment with accordance to their often-competing goals and visions of the city. In this way, the transition from totalitarian, Soviet state-socialism to a democratic European nation-state with a market-based economy was going on; however, this process was primarily focused on economic issues up until the events of Euromaidan, and the questions of identity and mnemonics were absent or placed on the margins of public discourse (Korolonko, 2015).

The issues of identity and mnemonics became prominent and highly controversial with the events of the Revolution of Dignity in 2013-2014. Consequent political perturbations combined with the hybrid war of the Russian Federation against Ukraine radicalized society in its aspiration to overcome and break the ties with the totalitarian legacy. In the context of political instability, monuments of the Soviet past became a significant image of historical trauma, highly a controversial topic of Soviet-era legacy, and its symbols became a battlefield, a contested heritage. Perception of the Soviet past within Ukrainian society was still somewhat ambivalent (Rating Group Ukraine, 2014). Some people considered it to be an integral part of Ukrainian history, and others considered it to be symbolic evidence of numerous totalitarian crimes. These conditions can be described within the framework of memory studies as a confrontation between two mnemonic warriors with competing interpretations of the collective memory. The symbolic meaning of Soviet public space became actively contested and hotly debated, yet without any complete consent of both sides. As evident in the article of Alina Hodyna (2021) on the case of Soviet memory spaces in Chernihiv, these conflicts usually ended up in spontaneous acts of violence, vandalism, and demolition of Soviet monuments, however, these occasions did not contribute to the production of a drastically different interpretative framework for the Soviet cultural heritage.

Ukrainian city and its public spaces were going through some radical transformations, so to streamline and regulate the sporadic actions of activists and local authorities,

Verkhovna Rada accepted several laws, among which is "On the condemnation of communist and national socialist (Nazi) totalitarian regimes and the prohibition of propaganda of their symbols" which initiated on a legislative level the process of deconstruction of symbols, monuments and memorials of totalitarian past. Hence, signs and symbols of the communist past were supposed to be removed from the public spaces and spaces of public access, such as museums, theaters, schools, subway stations, etc. These laws contained a prohibition on the destruction of artworks and objects of cultural significance, but no clear principle or mechanism for the evaluation of the 'Sovietness' of an artwork, and no methods of implementation of this policy were developed. Decommunization laws contained the articles related to the punishment for its improper performance or violation, however, the act of violation itself was not defined clearly.

It caused a rather chaotic interpretation and integration of these laws, which was the reason for numerous conflicts and misunderstandings, and gave way to constant confrontations. Because of the lack of clarity in the laws on decommunization, numerous artworks that had nothing to do with propaganda were destroyed. This process highlighted the overall weakness of legislative heritage protection of monumental arts in Ukraine (Prykhid, 2019). The responsibility for the removal of communist symbols from the communal property was placed onto the communal services themselves, i.e., the communal services were put to work with the memorial and symbolic landscapes of cities (Vlasenko, 2015). There had been numerous arbitrary and unauthorized deconstructions of monumental artworks. As it was characterized by Evhenia Molyar and other civic activists, the process of decommunization in Ukraine had been conducted with 'Soviet methods', i.e., straightforward mindless implementation without any structural dynamics in the society, simple political iconoclasm that «just replaced communist leaders with characters of national canon» (Kupriianova, 2015).

But with all the drawbacks, this process encouraged the re-evaluation and revision of conceptual ways of including the past in the representation of the memory in the urban environment. The main question raised was: what are the criteria for the definition of a certain monument to be kept or destroyed? Specifically concerning the objects of Soviet art heritage, which was always more or less ideologically laden. The difficulty of the situation is also tied to the complex legislative status of numerous memorials and mosaics, as most of them are still yet to be classified as valuable and to be registered. It is yet to be introduced to the public discourse that some monuments and memorials that should be deconstructed under the premise of law for decommunization may as well be registered as culturally valuable heritage that ought to be protected for its aesthetic or historical values. However, the criteria and procedures are yet to be fully developed.

In order to create a framework for the reception of modernist mosaics and to create theoretical basis for new interpretations of a controversial historical past, a theoretical-methodological basis of memory studies ought to be applied. The Soviet cultural heritage within this context may be classified as a contested heritage.

The introduction of the concept of "postmemory" to the public humanities discourse would allow us to initiate the process of rethinking the existing discourse of national identity, and how it works with "cultural memory" and consequently impact the emergence of new symbolic

landscapes of Ukrainian cities. The concept of "postmemory" and its presence within the environments of post-socialist cities is an undeveloped one, as most of the existing studies «focus on the notion of "the nation" and its birth in opposition to the official communist ideology». Within the public spaces of contemporary Ukraine, Soviet mosaics may be what Crețan (2023) defines as the 'postmemory in place' (or Pierre Nora's 'lieux de memoire'), an object of tangible heritage, the material element of the inheritance of the Soviet identity that would allow the younger generation to explore the bygone era, critically evaluate it, create its own interpretations of the past and produce the context for new identities.

Important problems that are faced by cultural memory are not only a resemblance and establishment of national identity but also the problems of memory and our relation to the traumatic oblivion and forgetting of a certain past, specifically when we reform existing or create new public spaces. Within the framework of memory studies, important is not how a certain object of heritage reflects its historical origin, but the way it is treated and depicted in the contemporaneity. The conflict of memories in the city's public spaces raises a question of our perception of the past. The symbolic dimension of a city becomes a battlefield for the contest over the interpretation of the past. Renaming of streets, either construction or demolishment of monuments serves as a tool for the consolidation of a nation. The problematic asymmetry of memory of post-socialist cities lies in the historical influence of various ideologies on the urban environment. The city comes out as a product of different spatial interactions and simultaneously as a context for the unfolding of ideological principles. The structure of an urban environment defines the social behavior and cultural practices of the population, a city's space serves as a medium for the collective identity of its inhabitants.

What does it mean to rethink the "symbolic landscape" and how does it manifest itself in the urban space? Perhaps, it is worth starting with a reassessment and reformulation of the values that we put as a basis in the spaces of the city – both when we reformat or design new public spaces, and when we analyze the usual, traditional, or new spatial practices and everyday practices. The founding scholar of the theory of collective memory, Maurice Halbwachs (1980), stated that the city contains numerous narratives built into it that are permanently present within the urban environment. City is a text, and we may read it on the go as a unique kind of book on the history of ideologies and architectural paradigms. Regular citizens indeed constantly read all sorts of things: commercials, graffiti, memorials, street names, etc.; all of them function in the form of text. In this sense, the city functions as a space with numerous texts inscribed onto its surface.

According to the concept of cultural memory, the city serves as a dynamic environment that allows for dialogue between different texts and consequent production of new texts and memories (Blackler, 2020). The city is a palimpsest, where its inhabitants inscribe their new ongoing narratives over the narratives of the past. The archive of the city is its physical environment itself, which reflects not only the past but also shapes our perceptions of urban history and our memories. City, as a cultural phenomenon, is never written in only one language, it is not monolithic in its essence, but rather is formed by various groups of population and numerous different political actors. Political perturbations, genocides, massive deportations, and politics of intentional historical obscurity are the reasons for lacunas in the history of the city,

however, the marginalized past always comes back in the form of a symptom and always has a potency to be virtually present. Within the methodology of contemporary urban and memory studies, a complete image of city history is a desirable and achievable goal.

Aleida Assmann (1999) points to the historical transition from ideologies and myths to the concept of collective memory. Within this framework, the ideological images lose their negative connotation and the focus of attention of a researcher is shifted from their ideological function to the "timeless power of influence of visual images or symbols and their historical construction". This thesis appears to be an appropriate point to start the reassessment of modernist mosaics.

The technique of Soviet monumental modernist mosaic was developed as a functional solution to cover the empty facades of newly built standardized buildings of massive urbanized housing microdistricts which constitute a majority of contemporary Ukrainian urban environments up to this day. The monumental art of mosaics was a radically innovative aesthetical decision that allowed for a peculiar type of perception of artworks within the urban environment, as the mosaics are always already present in their continuity, immediately within the living space, as if their aesthetical value is existing inseparably from architectural ensembles and their constant presence in the non-reflective field of mundane perception. What is more, due to the mundane presence of mosaics in the urban environment, their content could not be extremely ideologically overburdened, but rather consonant to the mundanity itself, although from a rather artistic perspective. In the center of most figurative mosaics is the image of an ordinary citizen, they depict everyday life and urban culture of that historical period in a unique artistic manner. Even historical motives that potentially could be overburdened with ideology are usually depicted through the prism of common people. Since mosaics remained largely ignored and unacknowledged, it can be concluded that with the dissolution of the Soviet Union, they had lost their ideological referent and became a part of a Soviet cultural heritage. The meaning of a certain object of cultural heritage is never fixed but may change over time. Currently, mosaics can be accounted for as empty signifiers inscribed into urban environments but deprived of an interpretative framework. They do not refer to the past Soviet myth or ideology, but at the same time they, do not have an established interpretative framework of collective memory to perceive them at the present moment either.

The technique of modernist mosaics as a peculiar type of monumental art, is nowhere as commonly proliferated as over the post-Soviet space. It allowed the monumental art to find its way to the exteriors of the cities and to spread its sphere of presence not only on unique buildings and architectural ensembles but also onto regular housing buildings of massive construction and common use. This fact, combined with an extremely cheap material of colored ceramic tile and smalto allowed this specific type of monumental art to be massively produced, ubiquitously proliferated, and be perceived on a daily basis by an extremely wide range of people. The main theoretical framework for the modernist mosaics was the concept of "synthesis of arts", which was focused not only on the buildings themselves but on the urban environment as a whole (Bachynska, 2021). This allowed Soviet mosaics to be intelligently and organically integrated into the architectural forms, contributing to the aesthetical organization of the urban environment of Soviet cities.

According to the theoretical framework of the "synthesis of arts", the mosaics were perceived as an intrinsic part of the urban environment, hence they could not be pre-programmed by the officials. Instead, every work of art had to be unique and constructed in accordance with the local contexts of the particular environment. This fact, combined with the overall abstractness of this specific art form, allowed for the inclusion of local artists and for an unprecedented level of freedom in terms of artistic expression that more often than not went beyond the official socialist-realist canon. Some artists even utilized complex Aesopian language of visual symbols in their artworks in order to convey meanings beyond the official agenda of propaganda (Horova, 2016), which makes modernist mosaics appear even more as a peculiar and unique artistic phenomenon. The inclusion of local Ukrainian artists like Ada Rybachuk, Volodymyr Melnychenko, Alla Horska, Viktor Zaretskyi, Borys Plaksii, Ivan Marchuk, Ivan Lytovchenko, Valerii Lamakh, and many others, makes modernist mosaics to appear not as artificially imposed occupational propaganda but as an idiosyncratic phenomenon of Ukrainian art of the 20th century.

However, with only a few exceptions, almost none of the remaining mosaics are included in the State Register of Immovable Landmarks of Ukraine. Moreover, the whole topic of Soviet cultural heritage remains a highly controversial field, as existing state institutions like the Ukrainian Institute of National Memory, and various civic initiatives like "Деконізація. Україна." (<https://decolonization.com.ua>), stand on the position of nationalistic mnemonic warrior, and actively contest and neglect the potential value of Soviet cultural heritage. The recent conclusion of the UINM on the removal of the 'Arch of Freedom of the Ukrainian People' as a symbol of Russian imperial policy is a good example of the narrow-mindedness of the exclusive national ideological memory narrative. Within a framework of collective memory, a non-figurative monument exempt from any totalitarian symbols may symbolize anything depending solely on the interpreter.

Decommunization should be considered as a process that goes beyond a struggle with symbolic imagery, it should be implemented not only as a one-time operation of demolition of symbolics of the totalitarian past but rather as an incredibly artistic process of exploration of history, identity, and, public spaces, a process of re-interpretation of existing heritage and numerous historical traumas caused by the totalitarian politics of destruction, oblivion of historical past, and the forced imposition of newly constructed narratives (Vodotyka, 2017).

With regards to the modernist mosaics in particular and to the Soviet heritage overall, numerous activist initiatives were already active, stating and protecting the inherent value of Soviet architectural modernism and its place in the history of Ukrainian cultural heritage.

The first comprehensive and systematic study and perhaps the biggest thing that ever happened to modernist mosaics was a photobook by Yevgen Nikiforov, a Ukrainian photographer who traveled all over Ukraine, including annexed Crimea and Donbas region in order to document and catalogize numerous mosaics that are scattered all over the public spaces of Ukrainian cities. (Nikiforov et al., 2017; Nikiforov, & Baitsym, 2020)

Later on, was created the project of cultural initiative IZOLYATSIA by the name of "Soviet Mosaics in Ukraine" (<https://Sovietmosaicsinukraine.org>) that is dedicated to the research and cataloging of Ukrainian modernist mosaics. Authors of this initiative insist on the necessity of thorough research, exploration, and archiving of monumental art

and, the necessity for the active participation of architects, art specialists, and urban geography scholars in the evaluation and decision processes of deconstruction of mosaics. Besides that, there was a published public appeal (Kurina, 2015) several civic activists and cultural scholars to a series of governmental institutions with the requirement to stop the demolition of the symbolic imagery of the past and act for the preservation of Soviet heritage.

"ДЕ НЕ ДЕ" exhibition that was dedicated to the topic of decommunization overall and gathered more than 30 contemporary Ukrainian artists in an attempt to create a new interpretative matrix of the Soviet legacy, exploration of the Soviet heritage within the contemporary urban environment on critical view on attempts to get rid of it completely (Oliinyk, 2016).

It can be concluded that simultaneously with the monolithic view of national history, there are emerging attempts to build collective memory with due regard to ambivalence and the variety of historical experiences of the society. Signs of memory and identity come from different symbolic orders and relate to each other on different significant levels, recurring narrative modules constitute various identities. The tendency of fragmentation and diversification of the national memory indicates the ability of a society to accept different interpretations of the past, in this way building a diverse memorial landscape (Rose-Redwood et al., 2008).

Discussion and conclusions

There appears to be a necessity to reconstitute the inherently complex and multidimensional history of the development of Ukrainian urban environments. The forgotten phenomenon of Ukrainian monumental art of the Soviet period could and should be reintroduced to the public discourse. There is a necessity for more in-depth development of mnemonic discourse and legislative basis for the protection and preservation of the Soviet cultural heritage. Critical rethinking, and reintroduction of Soviet-era heritage requires an unbiased view and interdisciplinary socio-geographic approach that would be able to develop an open discussion about ways to contribute to the ethical and aesthetical dynamics in the architectural sphere of Ukrainian cities, of enhancing democratic processes in publicity and searching for new ways of representation of objectionable architecture, monumental art and their history. Ukrainian monumental artists of the Soviet era could and should be acknowledged as being culturally valuable. Their art should become the material of thorough research and study and therefore – be a part of our common cultural and historical heritage.

The technique of Soviet modernist monumental mosaics that was developed and proliferated as a particular artistic solution to a particular architectural challenge faced by the Soviet Union ought to be considered as a unique artistic phenomenon that constitutes the Ukrainian symbolic memory landscapes inherent to that particular socio-cultural and historical context. These mosaics are already inscribed onto the surface of Ukrainian urban environments. They appear to suit perfectly into the established theoretical-methodological basis of memory studies and may very well serve as places of postmemory, as historical evidence of that particular historical period. They are artistic signs that are deprived of their ideological referent and are open for reinterpretation within the framework of collective memory. Their integration into cultural heritage preservation would allow for the creation of a more inclusive and diverse collective memory and a creation of a more complete image of city history.

References

- Assmann, A. (2012). *Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory*. Nika-Centr [in Ukrainian]. [Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Ніка-Центр].
- Bachynska, L. (2021). *Synthesis of Arts in Soviet Architecture: stages of development, main directions, causes of their occurrence*. Transfer of Innovative Technologies.
- Balashova, O. (2016). *How the Ukrainian House was skinned. The incurable disease of decommunization*. Ukrainska pravda [in Ukrainian]. [Балашова, О. (2016). *Як з Українського дому знімали шкіру. Невиліковна хвороба декомунізації*. Українська правда]. <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/08/19/216764/>
- Blacker, U. (2020). *Post-catastrophic city text: the city reading in the city in the postwar east and central Europe*. City: History, Culture, Society, 8, 45–53. <https://doi.org/10.15407/mics2020.08.045>
- Creţan, R. (2023). *Postmemory sits in places: The relationship of young Romanians to the communist past*. Eurasian geography and economics, 64(6), 679–704. <https://doi.org/10.1080/15387216.2022.2052135>
- Fedoriv, P. (2018, May 11). *Post-sotsialistychne misto. Yak prykhid kapitalizmu zumovuyv dykyi miskiyi rozvytok*. MISTOSITE. <https://mistosite.org.ua/uk/articles/post-sotsialistychne-misto-yak-prykhid-kapitalizmu-zumovuyv-dykyi-miskiyi-rozvytok>
- Halbwachs, M. (1980). *The collective memory*. Harper & Row.
- Hirsch, M. (2008). *The Generation of Postmemory*. Poetics Today. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hodyna, A. (2021). *Heroe's alley in Chernihiv: changes in the perception of Soviet memory spaces in Ukraine (1991–2019)*. City: History, Culture, Society, 12(1), 61–83. <https://doi.org/10.15407/mics2021.12.061>
- Horova, N. (2016). *The phenomenon of artistic resistance in the cultural environment of Ukraine in the second half of the 1950s – the beginning of the XXI century (on the example of the work of Ada Rybachuk and Volodymyr Melnychenko)*. National Academy of Arts of Ukraine, Institute of problems of contemporary art [in Ukrainian]. [Горова Н. *Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х – початку XXI століття (на прикладі творчості Ади Рубачук і Володимира Мельниченка)*. Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва]. http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_N_V_Gorova.pdf
- Kharkhun, V. (2017, April 15). *Communism as a Museum Exhibit: Soviet Heritage as an Object of Memory Policy in Ukraine*. Ukraina Moderna [in Ukrainian]. [Харкун, В. (2017, Квітень 15). *Комунізм як музейний експонат: радянська спадщина – об'єкт політики пам'яті в Україні*. Україна Модерна].
- Korolenko, B. (2015, November 15). *Funeral of gods. How Ukraine cleanses itself of the totalitarian legacy*. Ukrainskyi tyzhden. 47(419) [in Ukrainian]. [Короленко, Б. (2015, Листопад 15). *Похорон богів. Як Україна очищається від тоталітарної спадщини*. Український тиждень. 47(419)]. <https://tyzhden.ua/pokhoron-bohiv-iak-ukraina-ochyshchaisia-vid-totalitarnoi-spadshchyny/>
- Kupriianova, I. (2015). *Should we destroy cultural heritage with Soviet symbols?* DW [in Ukrainian]. [Купріянова, І. (2015). *Чи знищувати культурну спадщину із радянською символікою?* DW]. <https://www.dw.com/uk/культура-спадщина-із-радянською-символікою-знищувати-чи-рятувати/a-18475501>
- Kurina, A. (2015). *Save Ukrainian Mosaic. Appeal of cultural figures and public activists*. Ukrainska pravda [in Ukrainian]. [Куріна, А. (2015). *Save Ukrainian Mosaic. звернення діячів культури і громадських активістів*. Українська правда]. <https://blogs.pravda.com.ua/authors/kurina/55c1c132946a6/>
- Marples, D. (2016, September 16). *Decommunisation in Ukraine. Implementation, pros and cons*. New Eastern Europe. <https://neweasterneurope.eu/2016/09/16/decommunisation-in-ukraine/>
- Nikiforov, Y., Balashova, O. & German, L. (Eds.). (2017). *Decommunized: Ukrainian Soviet mosaics*. Osnovy Publishing.
- Nikiforov, Y., & Baitsym, P. (2020). *Art for Architecture. Ukraine. Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990*. DOM Publishers.
- Nikolenko, D. (2016). *Conflict of memories in city's public spaces*. Urban studies III. NAUKMA Center for Urban Studies [in Ukrainian]. [Ніколенко, Д. (2016). *Конфлікт пам'ятей у публічних просторах міста*. Урбаністичні студії III. Центр урбаністичних студій НаУКМА].
- Ochman, E. (2013). *Post-Communist Poland – Contested Past and Future Identities*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203550830>
- Oliinyk, Y. (2016). *An exhibition on decommunization opened in Kyiv*. Radio Svoboda. [in Ukrainian]. <https://www.radiosvoboda.org/a/27520630.html>
- On the condemnation of the communist and national socialist (Nazi) regimes, and prohibition of propaganda of their symbols. (2015). (Law of Ukraine, edition 27.07.2023, № 317-VIII). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/317-19#Text> [in Ukrainian].
- Portnov, A. (2015, April). *On decommunization, identity, and historical laws in a slightly different way*. Крютка. [Портнов, А. (2015, Квітень). *Про декомунізацію, ідентичність та історичні закони дещо інакше*. Критика]. <https://krytyka.com.ua/articles/pro-dekomunizatsiyu-identychnist-ta-istorychni-zakony-deshcho-inakshe>
- Prykhid, V. (2019, September 02). *The slow death of Soviet mosaics* [in Ukrainian]. [Прихід, В. (2019, Вересень 02). *Повільна смерть радянських мозаїк*]. Deutsche Welle. <https://www.dw.com/uk/повільна-смерть-радянських-мозаїк/a-50228935>
- Rating Group Ukraine. (2014, May 5). *Nostalgia for the USSR and attitudes towards certain figures* [in Ukrainian]. [Ностальгія за СРСР та ставлення до окремих постатей]. http://ratinggroup.ua/research/ukraine/nostalgia_po_ssr_i_otnoshenie_k_otdelnym_lichnostyam.html
- Rose-Redwood, R., Alderman, D., & Azaryahu, M. (2008). *Collective memory and the politics of urban space: an introduction*. GeoJournal, 73(3), 161–164. <http://www.jstor.org/stable/41148291>
- Shlipchenko, S. (2017). *Decom job: notes on the decommunization of city spaces*. City: History, Culture, Society, 2, 152–165. <https://doi.org/10.15407/mics2017.02.152>
- Vlasenko, V. (2015). *Symbols of totalitarianism*. DW [in Ukrainian]. [Власенко, В. (2015). *Символи тоталітаризму*. DW]. <https://www.dw.com/uk/що-робити-з-радянською-символікою-вуличного-соцреалізму/a-18639629>
- Vodotyka, T. (2017). *Decommunization: The Process Matters, Not Only The Result*. City: History, Culture, Society, 2, 101–111. <https://doi.org/10.15407/mics2017.02.101>

Отримано редакцією журналу / Received: 15.04.24

Прорецензовано / Revised: 03.05.24

Схвалено до друку / Accepted: 03.05.24

Максим СОКЛАКОВ, студ.

ORCID ID: 0009-0002-4892-634X

e-mail: maksym.soklakov@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

МОНУМЕНТАЛЬНІ МОЗАЇКИ ЯК МІСЦЯ ПАМ'ЯТИ В ПУБЛІЧНИХ ПРОСТОРАХ УКРАЇНИ

Вступ. Модерністські монументальні мозаїки як невід'ємна частина радянської культурної спадщини наявні в усьому урбаністичному просторі України. Переважно їхня цінність як об'єктів культурної спадщини досі не визнана, крім кількох винятків. Багато творів монументального мистецтва вже втрачені, а деякі залишаються під постійною загрозою. Вразливе становище модерністських мозаїк потребує ретельного перегляду політик пам'яті в Україні загалом.

Мета статті – дослідити можливість застосування теоретико-методологічної бази студій пам'яті для аналізу соціо-культурної цінності радянських монументальних модерністських мозаїк у контексті їх руйнування внаслідок комерціалізації та декомунізації публічних просторів у пост-соціалістичних містах.

Дослідницькі завдання – вивчити статус модерністських мозаїк у сучасному українському дискурсі збереження спадщини та концептуалізувати їх у межах студій пам'яті.

Методи. тематичні дослідження, наративний і текстовий аналіз, інтердисциплінарне поєднання культурології та студій пам'яті. Застосовано поняття "культурної пам'яті", синтез концептів "постпам'яті" та "місце пам'яті".

Результати. Створені українськими художниками-монументалістами радянського періоду модерністські мозаїки глибоко вкорінені в міське середовище. У межах студій пам'яті модерністські мозаїки цілком можуть слугувати "місцями пам'яті" радянського періоду, тим сприяти його переосмисленню й у подальшому формувати цілісний образ міської пам'яті та інклюзивну політику пам'яті в Україні.

Висновки. Теоретико-методологічна база студій пам'яті видається належним інструментом для аналізу соціокультурної цінності монументальних мозаїк. Існує потреба в продовженні досліджень у межах зароджуваного поля досліджень та в його подальшому залученні до розвитку дискурсу збереження української спадщини.

Ключові слова: радянський архітектурний модернізм, монументальні мозаїки, культурна спадщина, політика пам'яті, "постпам'яті", оспорована спадщина.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

УДК 778+394(393)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).04](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).04)

Альміра УСМАНОВА, канд. філос. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0003-1518-9128
e-mail: almira.ousmanova@ehu.lt
Європейський гуманітарний університет, Вільнюс, Литва

ОКО КАМЕРИ: ФОТОГРАФІЧНИЙ ПОГЛЯД І ПИТАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО НАСИЛЬСТВА¹

Вступ. У цій статті автор розглядає структуру та форми функціонування фотографії як візуальної практики. Феномен фотографії як технологічно, так і історично пов'язаний з розвитком військової оптики, однак метафора вбивчого погляду увійшла в культурний лексикон набагато раніше.

Мета статті – розкрити співвідношення поетики та етики фотографії як візуальної практики, а також проблему відповідальності погляду фотографа.

Методи. Здійснено порівняльний аналіз зі специфікою організації та трансформації практики погляду в логіці вогнепальної зброї. У цьому контексті розглянуто синтагматичні зв'язки лексичних одиниць, що породжують наступні практики та спільні метафоричні зв'язки. Особливе місце відведено диференціації лексичних одиниць метафори смерті в контексті функціонування практики та дискурсу фотографії. У методологічній площині виокремлено одиниці текстового та лінгвістичного аналізу в контексті семіотики та тропології візуальної культури.

Результати. Обґрунтовано засади антропологічної моделі "розщепленого суб'єкта", що формується візуальною практикою фотографії не лише в контексті протиставлення фотографа та того, кого фотографують, як іноформи суб'єкт-об'єктної опозиції, але й міри насильства фотографії як культурного продукту, споживання якого формує динаміку погляду споживача та підстави комунікації спільноти як споживачької аудиторії з цього приводу.

Висновки. У підсумку автор доходить висновку про взаємозв'язок удосконалення техніки фотографічної апаратури, що розширює соціальне коло її споживачів та відповідно форми їх комунікації. Геометричне зростання практик фотографування трансформує форми соціального контролю, зокрема технологізує практику паноптизму. Соціальний тиск погляду чужого породжує "неминучість модальності побаченого" (Д. Джойс) та перманентність присутності Іншого.

Ключові слова: візуальне насильство, фотографічний Погляд, камера, етика Погляду, розщеплений суб'єкт, смерть у фотографії, війна.

Вступ

Фотографія нерозривно пов'язана з темою смерті. Їх об'єднує вирок миті, незворотність події, меланхолія за втраченим об'єктом і навіть лінгвістична спорідненість. Але що зумовило цей інтимний зв'язок, що лежить в основі цього союзу?

Як відомо, розвиток фотографічної техніки нерозривно пов'язаний з удосконаленням оптики зброї. У деяких мовах, наприклад, в англійській, близькість між фотографією і смертю виявляється в етимології: так, дієслово to shoot означає і знімати, і стріляти; shot – постріл, але також і кадр. Інакше кажучи, зловісне призначення камери зумовлене самим технологічним пристроєм і спорідненістю зі смертоносними знаряддями війни. Як писала Сюзан Сонтаг, "Так само, як фотоапарат є сублімацією рушниці, фотографувати когось – це сублімоване вбивство, м'яке вбивство, відповідне сумному, переляканому часу" (Sontag, 1977/2005, p. 10).

Тим часом кожна нова технологія, перетворюючи сон на дійсність, фантазм – на реальність, є відповіддю на певний історично сформований соціальний запит. У цьому сенсі як оптичний приціл, так і об'єкти стали ідеальним утіленням ідеї *пилного Погляду*. Смертоносний погляд знайшов своє знаряддя, камера стала його посередником.

У зв'язку з цим доречно згадати, що в наших повсякденних мовленнєвих практиках і в різних контекстах ми користуємося великим репертуаром фразеологізмів, які сягають архаїчних уявлень про магічну силу

погляду, здатного вбивати. Погляд може спопелити, а також змусити заціпеніти. Поглядом можна пронизувати або впливатися. Погляд спідлоба (важкий погляд) і зовсім набув поганой слави як прикметна риса "природжених убивць"², тобто потенційних або реальних злочинців. Настільки ж численні й різноманітні поетичні метафори або міфологічні образи (досить згадати про такі вислови, як *крижаний погляд* або *погляд Медузи Горгони, від якого кам'яніли*). Вражаюче, але прихована загроза, яку несе із собою Погляд, що впізнав майбутню жертву, виявляється навіть у найневинніших висловах, далеких, здавалося б, від агресивної риторики, таких, наприклад, як *стріляти оченятами* – особливе вміння, здавна кодифіковане як техніка жіночого флірту (тобто як одна з небагатьох, але ефективних "силових" стратегій "слабкої" статі³).

² Ідеї Чезаре Ломброзо давно визнані неспроможними, але не будемо забувати про те, що в 19 столітті саме такий, позитивістський і расистський погляд, був до певної міри нормою і був спробою створення "наукового" обґрунтування для криміналістики і дослідження психопатології злочинів. А кримінальна фотографія, так само як і психіатрична, чимало посприяли легітимізації цього підходу, використовуючи наявний арсенал художніх прийомів і технічних можливостей. Питання про взаємозв'язок між народженням кримінології, соціобіологічними дискурсами XIX століття та фотографією привернуло до себе увагу багатьох дослідників, тож обмежусь згадуванням лише кількох значущих публікацій з цієї проблематики: Pick, 1989; Rafter, 2001; Rafter, 1997; Wheelton, Johannes, 2022; Carney, 2010; Ferrell, Van De Voorde, 2010.

³ Хоча в наш час уміння "стріляти очима" перетворилося на стандартний прийом із пікап-набору (якого можна навчитися за гроші), не варто забувати про те, що в патріархальній культурі прямий погляд для жінок був практично незаперечним табу (за деякими винятками), про що, зокрема, свідчить історія

¹ Текст є авторською редакцією перекладу Ousmanova, Almira The Aiming Gaze: Ethics and Poetics of an Instant (of Death) // ПРАФОТА, Taurapolis (Lithuania), 2015, p.14–20. Для публікації в журналі Ukrainian Cultural Studies стаття була зредатована і доповнена.

Отже, за Метафорою ховається Історія, а культурна міфологія (смертоносного) погляду, так само як і матеріалізація цього фантазму за допомогою різноманітних оптичних технологій, зробили теоретичне осмислення проблеми Погляду неминучим, а з плином часу й дедалі більш значущим. У розробку поняття пильного, фіксованого Погляду (*Gaze/le Regard*) зробили свій внесок психоаналіз, феноменологія, гендерні дослідження, теорія кіно. Завдяки Жаку Лакану (Lacan, 1964/1978), Лорі Малві (Mulvey, 1975), Мішелю Фуко (Foucault, 2012), Мартіну Джей (Jay, 1993), Енн Каплан (Kaplan, 1997), Жаклін Роуз (Rose, 2005) та іншим авторам це поняття справедливо посідає привілейоване місце в сучасних дослідженнях візуальної культури (чи то про Погляд Іншого, чи то про колоніальний Погляд, чи то про патріархальне бачення, чи то про "класовий зір"). Не маючи змоги докладніше заглибитися в теоретичні дискусії навколо цієї теми, зупинюся лише на деяких аспектах теорії Погляду, які пов'язані безпосередньо з фотографією і темою смерті¹.

Методи

Здійснено порівняльний аналіз зі специфікою організації та трансформації практики погляду в логіці вогнепальної зброї. У цьому контексті розглянуто синтагматичні зв'язки лексичних одиниць, що породжують наступні практики та спільні метафоричні зв'язки. Особливе місце відведено диференціації лексичних одиниць метафори смерті в контексті функціонування практики та дискурсу фотографії. У методологічній площині виокремлено одиниці текстового та лінгвістичного аналізу в контексті семіотики та тропології візуальної культури.

Результати

Почнемо з того, що *Gaze* не зводимо до простого "акту дивлення". Це споглядання в склейці із самоспогляданням, йому притаманне усвідомлення того, що того, хто бачить, самого спостерігають. Ідеться про особливу модальність владних стосунків між суб'єктом Погляду та об'єктом, на який цей погляд спрямований. Коли Сьюзан Сонтаг пише про те, що "будь-яке використання камери таїть у собі агресію" (Sontag, 1977/2005, р. 4), вона має на увазі саме цей "вирішальний момент" – коли камера узурпує владу: "Сфотографувати людину – значить здійснити над нею певне насильство: побачити її такою, якою вона себе ніколи не бачить, дізнатися про неї те, чого вона не знала, словом, *перетворити її на об'єкт, яким можна символічно володіти*" (Sontag, 1977/2005, р. 10).

Сучасна людина нерідко опиняється в позиції *розщепленого суб'єкта*, займаючи то позицію фотографа, то того, кого фотографують (у разі selfie – одночасно і тим, і іншим), але також – глядача або свідка. Така взаємоперетворення суб'єктних позицій, можливо, тільки фотографії (з усіх "мистецтв") і притаманна. Щоб осмислити цю множинність, поставимо питання: як відчуває небезпеку прицільного Погляду *людина з камерою* – той, хто фотографує? Чи той, хто стає "мішенню", тобто

опиняється в ролі об'єкта зйомки? І, нарешті, що відбувається з тим, хто дивиться на фотографії або опиняється поруч у момент зйомки?

Архіви історії зберігають безліч слідів і свідчень болючої близькості фотографії та смерті (а також тортур). Звісно, насамперед ідеться про військову фотографію. Досвід сучасної візуальної культури свідчить про те, що "без фотографії немає і війни" (Sontag, 2003, р. 53). Саме фотографія репрезентує війну, робить її видимою. А, крім того, фотографія, не можучи припинити війну, обслуговує мілітаристські машини і в прямому, і в переносному значенні (і навіть пацифістські фотографії можуть бути використані як засіб мобілізації).

При цьому власне військова фотографія – не єдиний жанр, що закарбовує смерть і протоколює страждання. Прицільний погляд фотографа фіксує не лише воєнні злочини, а й безліч щоденних втрат і нерідко нагадує нам про те, що життя (після) може виявитися страшнішим за смерть. Як писав Андре Базен, "смерть – це всього-на-всього лише перемога часу. Штучно закріпити тілесну видимість істоти – значить вирвати її з потоку часу, "прикріпити" її до життя (Bazin and Gray, 1960, р. 4).

Ба більше, "смерть" у фотографічному заломленні – набагато складніший феномен, ніж ми звикли думати. Смерть – це протилежність життю, але тут ідеться не тільки про повну зупинку фізіологічних процесів у медичному сенсі. Це – перехідний стан, якому властива незворотність, неможливість повернутися в минуле і взагалі – повернутися до нормального, звичного способу життя.

У цієї "незворотності" є власна тривалість, швидкість і своя розмірність. І саме тут фотографія виявляється дуже доречною, оскільки вона розкладає травматичну темпоральність на миттєвості, "муміфікуючи" кожну з них, як писав Андре Базен. Хотілося б сказати – миттєвості життя, але це миттєвості не життя, і не смерті, принаймні в їхньому буденному значенні. Фотографія перетворює на мить те, що людиною, – такою, що перебуває в межовому стані між життям і смертю, опинилася під прицілом об'єктива і при цьому позбавлена права заборони на зйомку, – може суб'єктивно переживати як "жах без кінця", навіть якщо наступної секунди вона справді "помре" (у фізичному або символічному сенсі).

Смерть – це незворотний перехід в інший фізіологічний (інвалідність, втрата розуму) або цивільний стан (вилючення зі спільноти, позбавлення цивільних прав – як це відбувається з "дезертирами", *persona non grata*, ізгоями, злочинцями і не тільки). Це перехід також і психологічний – усвідомлення власної безправності, емоційний параліч, спричинений нездатністю будь-що змінити щодо себе та інших, а головне – це неможливість виявлення смислу в тривалому стражданні, яке згодом може стати жахіттям усього життя (подібне "непізнання себе" переживають люди, що одного разу зазнали подібного: свідки жорстокого вбивства, в'язні концтаборів, солдати, що вбивають інших, жертви насильства або батьки, які пережили смерть своїх дітей).

Описувана тут ситуація "дивної" смерті може бути пояснена за допомогою поняття "голого життя"², запропонованого італійським філософом Джорджіо Агамбен у книзі "Homo Sacer. Що залишається після Освенціма: архів і свідок" (Agamben, 1998). Звертаючись до поняття "оголене" або "голе" життя (*bare life, vita nuda*), Агамбен переглядає зафіксоване в римському праві поняття *Homo sacer* (той, кого можна вбити без жодних

скандалу, викликаного картиною Едуарда Мане "Олімпія 1863 року", і тому "оченята, що стріляють" – це пошук найбільш вдалої форми для позначення позиції жінки як Суб'єкта погляду (реакція на заборону обертається не явним, але все ж таки нападом або викликом, в якому ініціатива належить саме жінці).

¹ Про типи і форми Погляду у фотографії див. докладніше текст Деніела Чандлера: Chandler 1998. Крім того, варто згадати і колективну монографію "Візуальне (як) насильство" (Ousmanova, 2007), у якій обговорюється проблема візуального насильства, імпліцитно притаманного фото- і кінематографічному апарату.

² Хоча важливо підкреслити, що це поняття не вичерпує всього того, про що йдеться у цьому випадку.

юридичних наслідків, бо на нього не поширюється закон). "Голе життя" – це життя, вироблене ситуацією виключення, це життя поза правом і без прав.

Я вважаю, що було б важливо переглянути історію фотографії, поставивши собі питання про те, яку роль відіграє фотографічний Погляд не тільки у фіксації такого роду "винятку", а й у самому виробництві "голого життя", причому на правах цілком автономного медіума. Як характерний приклад можна згадати фотографії "колабораціоністок", зроблені 1944 року в Шартрі (Франція) Робертом Капа, пов'язані з одним із найганебніших епізодів в історії, які дістали назву *L'épuration sauvage*, коли приблизно 30 тисяч дівчат, яких підозрювали у зв'язках із німцями, було піддано публічним приниженням. Забігаючи наперед, скажемо, що тут фотографія зіграла не останню роль у виробництві "голого життя", можливо, відібравши назавжди життя в багатьох із тих, кого вона нібито неупереджено знімала (хоча, можливо, фотограф мав зовсім інші – більш гуманні – наміри).

Фотограф, який знімає смерть, приречений на співчуття, але не секрет, що військові фотографи завжди були під підозрою – чи то героїчні романтики, чи то анонімні виконавці, які виконують рутинне замовлення репресивних апаратів влади. Однак "погана слава" нерідко наздоганяє і дослідників, яких цікавить робота медіума: ми схильні думати, що трагедія непередставлена, безобразна, проте фотографія доводить протилежне, надаючи форму смерті і мимоволі її поетизуючи. Але при цьому травматичний референт зловісної фотографії накладає табу на питання про Форму (якщо мати на увазі, що фотографія – *malgré tout* – не лише документ, а й естетичний феномен¹).

Питання етики та поетики фотографічного погляду, зверненого на "чужі страждання"², завжди були важливими для фотографів, чия робота пов'язана з військовою фотожурналістикою; для редакторів, які щоразу наново визначають межі допустимості в публікації жорстких знімків; для художників, які працюють з фотографічними архівами смерті та війни; але також і для кураторів, які ризикують щоразу, коли наважуються показати публіці знімки, які від початку не були розраховані на музейне життя.

Не менш проблематичною в етичному сенсі виявляється й позиція глядача: камера, що закарбовує останню мить чийогось життя або перетворює вже знерухомлене тіло на ганебний об'єкт для розглядання, легко позичає убивчий погляд, роблячи глядача не свідком і не очевидцем, а співучасником, мимоволі опиняючись на місці злочину або трагедії.

Позичаючи Погляд фотографа, глядачі, проте, зберігають право вибору – вони можуть не дивитися і не бачити. Але чи відчуваємо ми полегшення, відмовляю-

чись від перегляду, не відвідуючи виставки, не відкриваючи покликання на новину в інтернеті, гортаючи швидше травматичні фотографії в журналах і газетах (коли йдеться про хворих і осиротілих дітей, про інвалідів, про мешканців хоспісу, про жертв домашнього насильства або чергову автокатастрофу з людськими жертвами)? Відводячи погляд від того, на що неприємно і боляче дивитися, свідомо чи несвідомо відвертаючись від чужого болю, ми однаково нездатні позбутися тривоги, так само як і докорів сумління, страждаючи від того, що не глянули, пройшли повз, навмисно не доторкнувшись до іншого досвіду – позамежного, складного, проблематичного. Легітимацією цієї відмови від спів-причетності є імпліцитна заборона на погляд, що підглядає: ми втішаємо себе тим, що "дивитися на чужі страждання" (Сьюзан Сонтаг) – це вияв вуаеристського бажання, і, отже, в етичному сенсі це заборонене задоволення.

Вислів "відвести погляд" для фотографа-професіонала і для глядача має різний сенс. Повертаючись до аналогії між Поглядом і прицілом, ми могли б сказати, що для фотографа відмова від зйомки може бути рівносильною жесту опускання дула пістолета (однак це прояв слабкості чи сили?). Зауважимо, що ситуацію відмови від фотографування в той самий "вирішальний момент" трактують по-різному: для когось це вияв профнепридатності та легководухості, але для іншого це може бути єдино можливим, етично прийнятним вибором, який походить від розуміння, що в цей момент треба робити щось інше або просто не робити того, що може "обпекти" того, кого знімають. Це давня суперечка, найчастішою відповіддю на яку є той аргумент, що одна-єдина, але "убивча" для Погляду глядача фотографія, може змінити хід політики і врятувати багатьох Інших.

У зв'язку з цим дедалі важливішим стає питання: коли і за яких умов ми відмовляємося знімати? Для людей, чия професія пов'язана з фотографією, сама постановка питання – з категорії майже неможливих: знімати, звичайно ж, знімати! – ось жорсткий імператив професіоналізму. Але я кажу "майже", маючи на увазі етику репрезентації, зумовлену відмінністю політичних режимів і санкціонованих ними видовищ. У непрофесіоналів цей вибір був завжди, а в наш час не знімати означає багато чого. Як зазначалося вище, у драматичних обставинах рішення не знімати може врятувати чийсь життя. А в повсякденних практиках це може бути формою опору паноптичному порядку або особистим жестом неприйняття конвеєрної серійності фотографічних образів.

Обговорювана нами тут проблема етики Погляду – як проблема відмови від об'єктивації Іншого і як форма руйнування влади – передбачає особливу чутливість до наслідків візуального насильства, здійснюваного в момент зйомки, і в багатьох професійних фотографів вона, безсумнівно, є, але ринкова логіка нав'язує зовсім іншу модель поведінки.

Слід зазначити і ще одну важливу обставину, пов'язану зі специфікою владних відносин у полі фотографічного Погляду. У 19 столітті стосунки фотографа з об'єктом зйомки вибудовувалися передбачувано і зрозуміло: застигання перед камерою (добровільне або з примусу (візьмемо за приклад сигналетичну фотографію) було обов'язковою умовою для "об'єктивації" того, кого камера знімала. До миті (моменту вильоту "пташки") потрібно було підготуватися. Без репетицій, дублів і фіксованих поз було неможливо обійтися. "Постріл" був очікуваним.

Технологічна еволюція, націлена на скорочення простору і стиснення часу, значною мірою вплинула на

¹ Цій проблемі присвячена праця відомого французького дослідника Жоржа-Діді Юбермана "Образи всупереч усьому" (Didi-Huberman, 2003), у якій він аналізує чотири фотографії, зроблені в Аушвіці 1944 року.

² У чудовій книзі Сьюзан Сонтаг "Дивимось на чужі страждання" (Sontag, 2003) обговорюються найважливіші, для розуміння зв'язку фотографії зі смертю, питання: тут є й екскурс в історію воєнної та пацифістської фотографії, проаналізовано способи її експонування й використання, зачеплено питання етики (погляду), зв'язок фотографії з вуаеристськими бажаннями та не оминуту увагою різноманітні аспекти маніпуляції фотографічними образами в політичних цілях. Читаючи її, кожен з нас як глядач співвідносить прочитане з власним досвідом зустрічі з шокуючими фотографіями, які залишають у нашій пам'яті нестирані післяобрази, що мають вирішальне значення для формування суб'єктивних уявлень про історію.

способи "документації", фіксації, реєстрації смерті і страждань, змінюючи також і уявлення про важливий для фотографів "вишальний момент": цифрова фотографія не потребує постановочних кадрів, їй до снаги закарбувати мить, майже не витрачаючи часу на підготовку. Крім того, сьогодні мало не кожен зустрічний виявляється "людиною з камерою", яка знімає – для того, щоб одразу ж розділити свій погляд з іншими, не маючи потреби в ліцензії є загроза або фізично відчутний погляд фільтри офіційних медіа. Це забезпечує поліфонізм точок зору на те, що відбувається, але практично унеможливлює контроль за власним образом.

Дискусія і висновки

Отже, постійне технологічне вдосконалення як фотографічної техніки, так і машин війни призвело до ситуації тотального паноптизму, практично повної незахищеності від прицільного Погляду. Так само, як на війні будь-хто може стати жертвою снайперського пострілу, сьогодні кожен із нас може випадково опинитися під прицілом і чиєїсь камери, і чийогось пострілу: кожна мить може стати для одних останньою миттю їхнього життя, а для інших – "вишальним моментом" для зйомки. Не важливо, наскільки реальною є загроза або фізично відчутний погляд, важливо те, що ефект контрольованості з боку Іншого і власного безсилля породжується цим знанням: описуючи принцип паноптизму, Фуко зазначав, що "реальне підпорядкування механічно народжується з вигаданого ставлення" (Foucault, 1995, p. 202).

І саме тут виявляється шизофренічна розколоти́сть суб'єкта, що знімає-знімається: ми постійно намагаємося вислизнути з-під пильного погляду, від уявної або реальної піднаглядальності, навіть якщо йдеться лише про чиясь аматорську фотографію "з морським краєвидом", але ми не хочемо відмовляти собі в можливості зробити унікальний знімок на місці подій. Особливо коли є шанс стати привілейованим свідком Події та єдиним автором документа, що її закарбував.

Список використаних джерел

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press.
- Bazin, A., & Gray, H. (1960). The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, 13(4), 4–9.
- Berger, John. (1972). *Ways of seeing*. BBC and Penguin Books.
- Carney, Ph. (2010). Crime, Punishment and the Force of Photographic Spectacle. In: Hayward, Keith, Presdee, Mike (eds). *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. Routledge.
- Chandler, D. (1998). *Notes on The Gaze* [online]. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/gaze/gaze.html>.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*, Ed. de Minuit.
- Ferrell, J., & Van De Voorde, C. (2010). *The decisive moment: Documentary photography and cultural criminology*. Routledge.

- Foucault, M. (2012). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Allen Lane.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The demigration of vision in twentieth century thought*. University of California Press.
- Kaplan, E. A. (1997). *Looking for the other. Feminism Film and the Imperial gaze*. Routledge.
- Lacan, J. (1964/1978). *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton and Co.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Screen* 16 (3), Autumn, 6–18.
- Ousmanova, A. (Ed.). (2007). *Visual (as)Violence*. European Humanities University.
- Pick, D. (1989). *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848–1918*. Cambridge University Press.
- Rafter, N. H. (1997). *Creating Born Criminals*. University of Illinois Press.
- Rafter, N. H. (2001). Seeing and believing: Images of heredity in biological theories of crime. *Brooklyn Law Review*, 67(1), 71–99.
- Rose, J. (2005). *Sexuality in the Field of Vision*. Verso.
- Sontag, S. (1977/2005). *On Photography*. Rosetta Books LLC.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- Wheeldon, J. (Ed.). (2022). *Visual Criminology. From History and Methods to Critique and Policy Translation*. Routledge.

References

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press.
- Bazin, A., & Gray, H. (1960). The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, 13(4), 4–9.
- Berger, John. (1972). *Ways of seeing*. BBC and Penguin Books.
- Carney, Ph. (2010). Crime, Punishment and the Force of Photographic Spectacle. In: Hayward, Keith, Presdee, Mike (eds). *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. Routledge.
- Chandler, D. (1998). *Notes on The Gaze* [online]. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/gaze/gaze.html>.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*, Ed. de Minuit.
- Ferrell, J., & Van De Voorde, C. (2010). *The decisive moment: Documentary photography and cultural criminology*. Routledge.
- Foucault, M. (2012). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Allen Lane.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The demigration of vision in twentieth century thought*. University of California Press.
- Kaplan, E. A. (1997). *Looking for the other. Feminism Film and the Imperial gaze*. Routledge.
- Lacan, J. (1964/1978). *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton and Co.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Screen* 16 (3), Autumn, 6–18.
- Ousmanova, A. (Ed.). (2007). *Visual (as)Violence*. European Humanities University.
- Pick, D. (1989). *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848–1918*. Cambridge University Press.
- Rafter, N. H. (1997). *Creating Born Criminals*. University of Illinois Press.
- Rafter, N. H. (2001). Seeing and believing: Images of heredity in biological theories of crime. *Brooklyn Law Review*, 67(1), 71–99.
- Rose, J. (2005). *Sexuality in the Field of Vision*. Verso.
- Sontag, S. (1977/2005). *On Photography*. Rosetta Books LLC.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- Wheeldon, J. (Ed.). (2022). *Visual Criminology. From History and Methods to Critique and Policy Translation*. Routledge.

Отримано редакцією журналу / Received: 28.04.24

Прорецензовано / Revised: 20.05.24

Схвалено до друку / Accepted: 21.05.24

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

THE EYE OF THE CAMERA: PHOTOGRAPHIC GAZE AND THE QUESTION OF VISUAL VIOLENCE

Background. This article examines the structure and forms of functioning of photography as a visual practice. In particular, a comparative analysis is conducted with the specifics of the organization and transformation of the practice of gaze in the logic of firearms.

Methods. In this context, the author examines the syntagmatic relations of lexical units that give rise to subsequent practices and common metaphorical connections. A special place is occupied by the differentiation of lexical units of the metaphor of death in the context of the functioning of the practice and discourse of photography. In the article, the units of textual and linguistic analysis in the context of semiotics and tropology of visual culture are singled out in the methodological perspective.

The purpose of the article is to analyze the logic of the correlation between the poetics and ethics of the visual practice of photography, in particular, to clarify the grounds for responsibility and legitimization of the photographer's view.

Results. As a result, the foundations of the anthropological model of the "split subject" formed by the visual practice of photography are substantiated not only in the context of the opposition between the photographer and the photographed as inoforms of subject-object opposition, but also the degree of violence of photography as a cultural product, the consumption of which shapes the dynamics of the consumer's gaze and the basis for communication of the community as a consumer audience in this regard.

C o n c l u s i o n s . *As a result, the author comes to the conclusion that the improvement of photographic equipment technology expands the social circle of its consumers and, accordingly, the forms of their communication. The geometric growth of photography practices transforms the forms of social control, in particular, it technologies the practice of panopticism. The social pressure of the stranger's gaze generates "the inevitability of the modality of what is seen" (D. Joyce) and the permanence of the presence of the Other.*

K e y w o r d s : *visual violence, photographic Gaze, camera, ethics of the Gaze, split subject, death in photography, war.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 165.191:7.046.1]:821-312.9(410)Толкін](045)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).05](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).05)

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

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

КОПЕНДІУМ НЕКЛАСИЧНИХ МІФОПРАКТИК ДЖ. Р. Р. ТОЛКІНА: МІФО-ЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Вступ. Актуальністю та передумовою нашого дослідження є високий рівень залученості творчого копендіуму Джона Рональда Руела Толкіна в плин та конструювання сучасної культури. За останні двадцять три роки XXI століття артикулювано і зреалізувано багато проєктів, що у власні способи інтерпретували міфологію Дж. Толкіна. Достатньо згадати кінотрилогію Пітера Джексона "Володар Перснів" (2001–2003 рр.) та "Гобіт" (2012–2014 рр.), серію комп'ютерних ігор у різноманітних жанрах Кріса Корні, Вільяма Гордона та Джіла Екхарт "The Lord of The Rings: The Battle for Middle-earth" (2004, 2006 рр.), Еріка Гевірца "The Lord of the Rings: Conquest" (2009 р.), Джона Флемінга, Лукаса Рімінга та Руф Томанді "The Lord of the Rings: War in the North" (2011 р.).

Методи. Застосовано міфо-логіку, що полягає в інтерпретації міфу в контексті його логіки та структури (в інтерпретації "Володаря Перснів" та "Сильмариліону").

Результати. Здійснено інтерпретацію "Володаря Перснів" та "Сильмариліону" суголосно з логікою міфу через її аксіоми та закони – виявлено міфічність цих текстів через загальну відповідність аксіомам і законам логіки міфу та, відповідно, доведено логіку міфу як актуальний метод інтерпретації міфу. Артикульовано осмислення "Володаря Перснів" через структуралістський аналіз обраних варіантів розповіді: роман Дж. Толкіна, кіно П. Джексона та ігри К. Корні й В. Гордона; виявлено 12 основних міфем та аргументовано їхню значущість для міфічного наративу; міфічною матрицею інтерпретовано образи Голума, Смегола, Фарамира та Фродо, де перший являє собою неусвідомлювану Тінь будь-якого суб'єкта, другий є суб'єктом, що намагається з нею боротися, третій є суб'єктом, що поборює, а четвертий є сумою образу Героя, якому немає "просто-життя" у "просто-світі".

Висновки. Актуалізована нами міфо-логіка являє собою чинний метод інтерпретації міфу будь-якої просторової та часової категорії. Варто зазначити, що міфо-логіка, як і будь-який некласичний гуманітарно-науковий метод, не є суто ідеальною та такою, що відповідає на всі запитання; звичайно, будь-яка інтерпретація є інтерпретацією – ні гірше, ні краще, однак тут питання полягає в аргументованості висновків. Наше дослідження вважаємо аргументованим, однак незавершеним, оскільки можна і слід відшукувати нові міфем "Володаря Перснів", нові сполуки цих міфем, по-іншому їх інтерпретувати та пояснювати. Цим демонструється невичерпність смислів міфу та потенційність міфо-логіки як методу.

Ключові слова: міф, наука міфу, логіка міфу, структура міфу, міфо-логіка, структуралізм, Дж. Р. Р. Толкін, сучасне мистецтво.

Вступ

Дж. Р. Р. Толкін являє собою постать унікального порядку та, безперечно, універсального. Унікальність "оксфордського професора", на нашу думку, полягає в абсолютній та вичерпній успішності втілення його творчого та наукового доробку, у яких поєднано і переплетено шляхи становлення міфологічного світу автора, оскільки не секрет, що Толкін цікавився мовами та fairy tales, підносячи ці культурні категорії до однієї культурної константи – міфу. Універсальність Дж. Толкіна вбачаємо в полівекторності творчих пошуків, оскільки Толкін, споглядаючи свій світ, удавався до варіацій його становлення – живопису, лінгвістики, картографії, ботаніки, географії, антропології, генеалогії, історії тощо, іншими словами: унікальність Толкіна в широті та глибині ідеї онтології його світу.

Творчі пошуки та результати Дж. Толкіна являють собою численну бібліотеку текстів, які оповідають про міфічне й героїчне. Неможливо знайти більш зручного "препарату" для демонстрації роботи міфо-логіки, яка є синтетичним (ми на цьому акцентуємо) методом інтерпретації міфу. Така синтетичність означена некласичністю сучасної гуманітаристики, а отже до розробки міфо-логіки увійшли некласичні підходи до дослідження міфу, зокрема логічний, трансцендентальний, структуралістичний та психоаналітичний. Особливу увагу приділено логіці та структурі міфу, тоді як психоаналітичний та трансцендентальний підходи виступають певним "розширенням" результатів логіко-трансцендентальної інтерпретації. Для розкриття та упредметнення логіки міфу та структури міфу в міфології Дж. Толкіна ми звернемося до текстів "Сильмариліону" та "Володаря

Перснів" як показових варіантів специфічних методів міфотворення. "Сильмариліон" являє собою збірку текстів космогонічного, антропогонічного, теогонічного характерів. "Володар Перснів" надає нам класичний за духом лицарський роман на кшталт "Сера Найджела" або "Білого загону" В. Скотта, "Роману про Трістана та Ізольду" (рекон. Ж. Бадье), "Роману про Розу" К. де Труа тощо. Наше звернення до "Володаря Перснів" зумовлене показовістю втілення "чудесного", себто – міфічного, що дозволить ширше ілюструвати деякі принципи логіки міфу. Структуру міфу ми розшукуватимемо в уже запропонованих текстах на рівні центральних міфем усього наративу "Володаря Перснів".

Метою нашої статті є аргументація міфо-логіки як універсального методу дослідження та інтерпретації міфу. Завданням є застосувати логіку та структуру міфу як принципи міфо-логіки до міфологічного копендіуму Дж. Толкіна в різних варіаціях його втілення.

Огляд літератури. Аналізуючи наявні наукові розвідки, що концентрують свою увагу на творчості Дж. Толкіна, ми звертали свою дослідницьку оптику на такі з них, що хоча б й опосередковано, але самі по собі стосуються науки міфу. Серед аналізованих текстів виявлено паралельність з

а) нумінозним підходом (К. Сорокіна та О. Масюк);

б) структуралістським та психоаналітичним підходами (О. В. Марчук, Н. В. Ситник та R. Kurms).

Не акцентовано, однак, на інших елементах науки міфу, зокрема на ритуальному, соціологічному, трансцендентальному та логічному підходах. Ми це можемо пояснити наступним чином: ритуальний та соціологічний абсорбувались психоаналітичним, оскільки вони

мають однакові предикати – соціогенезний фактор (що є в принципі одним із об'єктів психології) та колективні уявлення (далі – архетипи), а трансцендентальний з логічним (за відомої totoжності, оскільки логіка міфу удокладнює його вимірність як окремого методу пізнання) не мають такої широкої ангажованості на відміну від уже згаданих. Така своєрідна замкненість логіко-трансцендентального погляду на міф, на наш погляд, продиктована, з одного боку, праксеологічним вектором розвитку сучасної гуманітаристики (та й у принципі будь-якої науки), а з другого, складністю самих посилів логіко-трансцендентальної оптики, оскільки вона "вдивляється" в сутність міфологічного висловлювання, відшукуючи в ньому причини та начала самого міфу.

Отже, перейдемо до висвітлення наявних візій та опіній щодо міфології Дж. Толкіна. У своїй статті "Міфологічний світогляд як основа фентезійного світобудівництва" К. Сорокіна та О. Масюк, розглядаючи світоглядно-текстуальний світ Дж. Толкіна, доходять думки про сутність творів професора у декількох контекстах: (1) виокремлення міфу та міфічного як особливої лакуни для пізнання світу реального (така думка дещо відсилає нас до логіко-трансцендентального методу осмислення міфу) і (2) фентезі та міф як "зцілення, втеча та розрада" (Сорокіна, Масюк, 2017, с. 87). Означені міфічно-фентезійні (фентезійно-міфічні) категорії – зцілення, втеча, розрада – отримують своє смислове навантаження: зцілення як оновлення речі, втеча як порятунок від повсякденного, розрада як щасливий кінець (або евкатастрофа). Сенси цих категорій мають логічний зміст з огляду на життєвий шлях Толкіна, де він зцілював річ, повертаючи їй первісний вигляд, тікав від повсякденності (дві світові війни) у свої тексти, а розраду отримував в контексті чіткого бінарizmu добро/зло, де добро завжди перемагало зло, а зло програвало, оскільки така функційна заданість укладалась у світоглядно-му інструментарії письменника.

Наостанок дослідники вважають, що міф, ставши матеріалом для фентезі, перейшов у світоглядний контекст суб'єкта культури як осмисленої універсалії (Сорокіна, Масюк, 2017, с. 92). Таким чином, світогляд являє собою одну з багатьох клітин у логіко-трансцендентальному осмисленні дійсності через міф/міфологізм/фентезі.

Статтю В. О. Марчук "Міфолофілософія наративного англomовного фентезі" ми підносимо до психоаналітичного та структуралістського шаблів науки міфу, оскільки авторка, застосовуючи поняття "міфолофілософія", ґрунтує свої рефлексії на осмисленні міфу як окремої апробації самим міфом світу (що відсилає нас до неокантианства Е. Касирера) (Марчук, 2012, с. 181), а структуралістичне артикулює себе на рівні поступового проникнення в сутність міфу через його моделювання Дж. Р. Р. Толкіном (Марчук, 2012, с. 180). Дослідниця ґрунтує свою розвідку на визначенні понять, де фантастика являє собою загальну категорію для текстів чудесної якості – міфів, легенд, казок, зокрема фентезі. Дж. Толкін як окремий виразник англomовних авторів, що зверталися до міфічних наративів, зауважує на міфові та казці в душі рефлексій М. Еліаде, у контексті яких друге виникає з першого, коли мотиви міфу втрачають свою смислову або праксеологічну ясність та зрозумілість (Марчук, 2012, с. 180; Eliade, 1963, p. 186). Поряд із тим Толкін визначає три вже згадані функції-категорії казки (відновлення речі, втеча та щасливий кінець) та стає на бік апології міфу запереченням висновків класичних англійських етнографів, що ствер-

джували, ніби міф являє собою "хворобу мови". Толкін як філолог та лінгвіст зауважує на тому, що якщо міф є хворобою мови, то "свідомість є хворобою людини, оскільки міф є основою будь-якої мовної системи", що він зумовлює предикативні та дескриптивні висловлювання про дійсність (Марчук, 2012, с. 180).

Розглянемо статтю Н. В. Ситник "Образ Фродо і доміантові архетипи трилогії "Володар Перстенів", у якій дослідниця акцентує на категорії "героїчне", яка являє собою основну тематичну проблему тексту "Володаря Перснів" (Ситник, 2011, с. 310). Принагідно цю статтю варто віднести до психоаналітичних розвідок науки міфу, оскільки Ситник розглядає образ Фродо крізь центральні архетипи культури К. Юнга.

Центральною тезою дослідження можна вважати висловлювання: "шлях Фродо як шлях індивідуалізації, на якому гобіт у супроводі *Мудрого Старого* зустрічає *Аніму* та власну *Тінь*, *колективну Тінь*" (Ситник, 2011, с. 311). Тінню тут виступає образ Смаґорла/Голума, Мудрим Старим – чарівник Ґандальф, Аніма розкладається на дві категорії: зі знаком "+" та знаком "-", тобто на образи Ґаладріелі та Шелоби. Н. В. Ситник справедливо зауважує, що Голум як Тінь Фродо стоїть з Анімою-Шелобою як неусвідомлюване, а фіал Ґаладріелі (вода, що "напила" священного світла зірки Еаредель), стоячи разом із нею, означає власне усвідомлюване гобіта (Ситник, 2011, с. 311). Боротьба між Фродо та Голумом (Тінню) позначає діалектику усвідомлюване/неусвідомлюване, однак знищення Тіні (Голума) позбавляє Фродо індивідуальності та її процесу – індивідуалізації, оскільки Тінь, як відомо, являє собою невід'ємну частину будь-якої індивідуальності. Дослідниця проводить влучну паралель між індивідуальною "смертю" Фродо та божеством-що-помирає-та-воскресає (концепція вічного повторення М. Еліаде), тому що знеіндивідуалення Фродо являє собою засновок до відродження світу загалом, тобто гобіт став "кривавою жертвою в процесі вегетації Середзем'я" (Ситник, 2011, с. 312). Підставами такого висновку є те, що Фродо врятував Середзем'я не для себе, а для його мешканців, оскільки отримані рани та перенесені страждання разом зі знеіндивідуаленням буквально розчинили гобіта як річ з сутністю, артикулювавши його і як "криваву жертву", і як (наша думка) певний симулякр.

Підсумком статті можна вважати те, що Ситник відходить від класичного осмислення "Володаря Перснів" як алегорії лицарського квесту-зі-скарбом-у-кінці, натомість – осмислення цієї історії як антиквесту, тобто шляху до знищення скарбу (Ситник, 2011, с. 314).

Р. Кирмс у статті "Тривимірність світу Толкіна" (R. Kirmse, "The Tridimensionality of Myth in Tolkien") визначає універсальні закони створення Всесвіту, "у який віряться" (Kirmse, 2021, p. 1). Це дослідження ми підносимо до структуралістського осмислення міфу, оскільки воно пропонує універсалізм принципів міфологічної світобудови.

Саму вимірність автор розуміє в класичному значенні, тобто вимір як компендіум незалежних точок. За *перший вимір* дослідник уважає *range*, або *дальність/діапазон/спектральність*, сутність якого полягає в наповненості "вторинного світу" самою світськістю, тобто ландшафтами, місцевостями, мовами, календарями, народами, звичаями, одягом (Kirmse, 2021, p. 3). Справді, світи Толкіна наповнені цими "зліпками" чистої реальності, оскільки його герої мають історію та становлення через означені категорії.

Другим виміром є *depth*, або *глибина*, що надає сумі хаотично розташованих у просторі точок (*range*) форму, яка артикулюється через знання цих точок (Kurmse, 2021, p. 3).

Третім виміром є *time*, або *час*, який надає формі світу (*range* та *depth*) динаміку, рух та цілепокладання зі своєї самості (Kurmse, 2021, p. 4).

Таким чином ми отримуємо три універсальні категорії світобудівництва Толкіна: *range* як компендіум незалежних точок, *depth* як форму точок і *time* як рух означених точок.

Очевидно, що дослідження творчості Дж. Р. Р. Толкіна перебуває на високому рівні гуманітарного осмислення і в українському контексті, і в західному. З цього виходить, що сам процес наукових рефлексій над міфом, зокрема, неklasичним міфом – міфом Дж. Толкіна – позначений високою актуалізованістю в науковій спільноті, а отже має отримувати свої подальші гуманітарно-наукові розробки.

Методи

У нашій інтерпретації міфологічного компендіуму Дж. Толкіна послуговуватимемося міфо-логічним методом (міфо-логіка), що ґрунтується на логіці та структурі міфу як принципах. Однак маємо зазначити, що в процесі нашої інтерпретації ми відкрили синергетичність пар логічного-трансцендентального та структуралістсько-психологічного підходів, де друге підсилює перше і навпаки, даючи потужний результат. До прикладу: якщо трансцендентальний підхід акцентує, головню, на окремоті міфу в категоріях споглядання, часу, простору, то логіка міфу розширює цю акцентуацію до притаманних міфові законів та аксіом; якщо структуралістський підхід вбачає у міфові знаково-символічні відношення, то психоаналітичний ці знаки міфу (або архетипи, образи) інтерпретує, – структура субстантивує знак-архетип, а психоаналітика його розкриває. Також маємо наголосити, що ми екстраполюємо модель К. Леві-Строса на табличку міфемних зв'язків, що подана знизу, розширюючи її інтерпретацією міфем у контексті психоаналітичного підходу.

Логіка увиразнює в міфові чотири аксіоми та чотири закони, які, як ми вже згадували, укладають фундаментальність міфу як окремого методу пізнання. Розкриємо цей принцип через означення аксіом:

1. *Error fundamentalis* (далі: *e.f.*), або "первинне хибне припущення", що являє собою будь-яку основу будь-якого чудесного/міфічного/міфологічного висловлювання – це та канва, на якій розгортається міфічний наратив. Також ця аксіома є протиставленням будь-якій аксіомі "здорового глузду", зокрема "логічним помилкам" *post hoc ergo propter hoc* (наслідок як причина) або *ignoratio elenchi* (підміна тези) (Савельєва, Суходуб, & Аляєва, 2020).

2. *In falso veritas* (далі: *in f.v.*), або "в хибі істина". Однак це не означає, що саме в хибі як помилці істина і полягає, оскільки міф має свої власні критерії помилковості та істинності. Тут артикулюється істинність "наче хибі", що вона постає, зокрема, пророцтвом, віщуванням (Савельєва, Суходуб, & Аляєва, 2020).

3. *Fundamentum divisionis non datur* (далі: *f.d. non dat.*), або "відсутність фундаментального розрізнення". Це особлива відсутність розрізнення між суб'єктом і об'єктом, між річчю і не-річчю, між Все і Ніщо. До прикладу: відсутність розрізнення між смертним та безсмертним (смертний бог, безсмертний смертний), смертю та життям (де, почасти, сама смерть може бути найживішим життям і навпаки) (Савельєва, Суходуб, & Аляєва, 2020).

4. *Reductio ad absurdum abest* (далі: *r. ad abs.*), або "зведення до абсурду бути". Ця аксіома констатує наявність у міфі чудесних створінь та дій, однак подібне зведення не позначене абсурдністю бурлеску, карикатури чи комедії, позаяк міф у сутності своїй не має ні першого, ні другого, ні третього (Савельєва, Суходуб, & Аляєва, 2020).

Артикулюємо закони логіки міфу:

1. *Ex nihilo omnia fit*, або "з нічого з'являється все". Цей закон пояснює творення речі з нічого або певного матеріалу, пояснення походження якого немає. Зокрема, у різних міфах про походження поширеним мотивом є створення світу з думок божества чи з частин тіла первісного створіння (Савельєва, Суходуб, & Аляєва, 2020).

2. *Tertium datur*, або "третє дано". Цей закон пропонує пояснення абсолютного синтезу антитез, однак не у формі літературно-художніх прийомів (будь-який троп), а у формі чистої істини (Савельєва, Суходуб, & Аляєва, 2020).

3. До прикладу візьмемо дві антитези: голод і ситість, отже, їхнім синтезом будуть дві взаємозамінні категорії: ситна голодність і голодна ситість.

4. *Post hoc ergo propter hoc*, або "після цього, отже, через це". Цей закон дає пояснення будь-яким пророцтвам та віщунствам у міфі, що редукуються до "порушеної причинності", тим самим констатуючи не хибність "порушеності", а істинність логіки алогічного (Савельєва, Суходуб, & Аляєва, 2020).

5. Заперечення самоочевидності. Останній закон логіки міфу виступає антитезою класичному законові "правильного" силізму, що він стверджує: якщо всі засновки для висновку істині та узгоджені, то істинним та узгодженим має бути і сам висновок. Заперечення самоочевидності ж, навпаки, пропонує: засновки істинного висновку можуть бути і не істинними і не узгодженими, істинність висновку полягає в "абсолютному бажанні" міфотворця створити істинний висновок з неістинних посилань (Савельєва, Суходуб, & Аляєва, 2020).

Структура міфу дозволяє дослідникові проникнути в "первісні" смисли самої розповіді, "зчистити" з міфічного "барельєфа" гальванізації інтерпретаційних "нашарувань" іншими суб'єктами, що вони розкривали текст "сакрального наративу" через його інтеграцію в різні культурні форми: ритуал, переказ, художня інтерпретація (через музику, танець, живопис, художні тексти, кіно тощо). Таке проникнення в сутнісне міфу реалізується через *визначення міфем* як найменших структурних одиниць міфу. Означення міфем в окремому міфі відбувається пошуком головних та регулярно повторюваних в інших варіантах того самого міфу сюжетів. Отримані міфем констатуються табличкою у чотири стовпці, що перебувають в опозиційних відношеннях (aa/bb); кількість чарунок не має значення. За смисловими взаєминами міфем визначається категорія міфемосмислових горсточок і дається інтерпретація міфу з огляду на запропоновані дослідником опозиції міфем (Levi-Strauss, 1963, p. 187–193).

Структуралістський шлях інтерпретації міфу, на наше судження, можна застосовувати тоді, коли первісні значення та смисли окремого міфу не мають чіткої ясності, коли вони заангажовані закритою системою значень окремої епохи, у якій окремих міф отримували своє "життя".

Результати

Ми маємо на меті демонструвати міфо-логіку як загальну неklasичну стратегію дослідження міфу через її застосування до неklasичної форми міфопрактик Дж. Р. Р. Толкіна.

Як уже зазначалось, перша аксіома логіки міфу – e.f. – утілює себе через "немислиму" метаморфозу речі, викликану саме абсолютним бажанням того, хто цю метаморфозу втілює, і міфічною вона залишається лише тоді, коли метаморфозу описують, але не пояснюють, тому що пояснення знімає питання про "немислиме". Продемонструємо таку метаморфозу в контексті "немислимої" здатності Сауона до перевтілення: "У старовину був собі мая Саурон, якого синдари Белеріанду звали Гортауrom. На початку становлення Арди Мелькор переманив його до себе на службу, й він став найвизначнішим і найобізнанішим серед поплічників Ворога, а ще й найбільш небезпечним, бо міг прибирати різні подоби, і тривалий час йому, за бажанням, удавалося поставати шляхетним і прекрасним, обводючи круг пальця всіх, окрім найпильніших" (Толкін, 2021b, с. 436). Також до степеня e.f. можна піднести і перевтілення чарівника Гендальфа Сірого у Гендальфа Білого: "Мене поглинула темрява, я вийшов за межі думок і часу та блукав далекими дорогами, про які я не говорив... Назад мене вирядили оголеним – на короткий час, доки я здійсни своє завдання. І оголений я лежав на вершині гори [...] Вікно зникло; понижені схили завалило обгоріле роздроблене каміння. Самотній і загублений, я не мав змоги втекти з того стрімкого рогу світу [...] Я затримався у безвіку тої землі, де дні дарують зцілення, а не занепад. І я зцілювався, й одягнувся у біле" (Толкін, 2020a, с. 157, 158). Наведена цитата зображає та пояснює "смерть" Гендальфа Сірого у боротьбі з вогняним демоном – балрогом – після якої чарівник утратив свою тілесну подобу у якості Сірого, повернувшись у світ у якості Білого. Цю трансгресію можна пояснити заміщенням Сарумана Білого (чарівника-зрадника) Гендальфом Сірим, проте сама суть такого перевтілення все ж ґрунтується на "немислимому" – e.f.

Другою аксіомою логіки міфу є in f.v., предметна сутність якої зводиться до нібито-обману, нібито-істини в пророцтві, що і є найвищою істиною в рамках міфу; пророцтво вилаштоване так, що воно має втілитись безпосередньо і неважливо, хто виконанню пророцтва суперечить – бог чи смертний. У контексті міфопрактик Дж. Толкіна ми можемо віднайти in f.v. у пророцтвах божества Мандоса, який є богом часу: "Та, за наказом Манве, слово взяв Мандос і сказав: "Воістину, Діти Ілуватара прийдуть у цю епоху, та поки що їх немає. До того ж судьба Первородних – прийти в час пітьми і спершу побачити зорі. Ясне світло стане для них згубою" (Толкін, 2021b, с. 84). І прикметно, що через ясне світло Валінору – святої землі Безсмертних – точніше від власної гордині у топіс абсолютного світла – ельфи і втрачають свою благодать, оскільки використовують свою зброю і проти валарів (богів) і один проти одного. Означений міфологічний наратив названо Толкіном Уходом Нолдорів (Flight of the Noldor), Падінням Нолдорів (Fall of the Noldor) або ж Бунтом Феанора (Rebellion of Feanor), сутність якого зводиться до бунту ельфів-нолдорів у Валінорі проти богів через підмову Феанора Мелькором (Толкін, 2021b, с. 112–120). Цій найбільшій трагедії всіх ельфів не змогли зарадити ані боги, ані самі ельфи, оскільки колесо пророцтва почало крутитись і закінчить воно свій оберт тільки тоді, коли саме пророцтво буде здійснено.

Третьою аксіомою логіки міфу є f.d. non dat., сутність якої зведено до відсутності фундаментального розрізнення між речами, особливо ж на рівні опозицій. Класичним у рамках Толкіновського міфу виразником цієї аксіоми може слугувати образ назгула: "Людей набагато

легше було вполювати. Ті, хто володів Дев'ятьома Перстнями, віднайшли собі владу, стали королями, великими воїнами. Здобували вони славу і велике багатство, але все то добро перейшло у лихо. Здавалось, що вони безсмертні, але життя ставало їм нестерпним. Вони могли, як бажали, бродити незримо, недоступними для ока створінням піднебесного світу, і бачити небачене для смертних; проте занадто часто бачили вони лиш примари, що створив для них Саурон. І один за одним, раніше чи пізніше – що залежало від їхньої природної сили і від того, добро чи зло рухало ними від самого початку, – ставали вони рабами своїх перстнів і впадали у владу Єдиного Перстня Сауона. І стали вони навіки незрими, доступними лиш для очей того, хто володів Великим Перстнем, і зійшли у світ тіней. Назгулами стали вони, Примарами Перстня, найстрашнішими слугами Ворога: пітьма йшла за ними, і крик їхній був стоном смерті" (Толкін, 2021b, с. 442). У цьому фрагменті вичерпно проілюстровано відсутність фундаментального розрізнення між "живим" та "мертвим", де "мертве" володіє предикатами "живого" – голосом та здатністю впливати на предметний світ – чуттєве мертве. Іншими словами – живий мрець.

Четвертою аксіомою логіки міфу є г. ad abs., що сутнісно ми її зводимо до "немислимої" химерності як абсолютно мислимої даності та дійсності. Таким неабсурдним зведенням до абсурду в Толкіна є образи орків, тролів, мумакілів, крилатих потвор, ельфів, Великих Орлів та ентів. Об'єктивуємо зазначених чудесних створінь як негативних (орки, тролі, мумакіли, крилаті потвори) та позитивних (ельфи та енти). Звернемося до текстів, що описують орків: "Обличчя він мав темне, очі його нагадували вуглики, а язик був червоний; у руці орк тримав чималого списа" (Толкін, 2020b, с. 550); тролів: "Висотою у два людських зрости, закуті чи то у власну луску, чи то у лати, вони прикривались круглими щитами, а в кривих лапах несли тяжкі молоти. Волаючи, як божевільні вовки, без роздумів вони кинулись у болото і, кричачи, кинулись у біг" (Толкін, 2020c, с. 261); мумакілів: "На свій подив і жах, але також і на тривалу втіху, Сем побачив, як здоровенна сіра істота, трошачи дерева, чвалом збігла зі схилу. Вона здавалася завбільшки з будинок, ба навіть більшою, ніж будинок, – сіра рухома гора" (Толкін, 2020a, с. 426); крилатих потвор: "... темна подоба, схожа на хмару (проте то була не хмара, бо рухалась значно швидше) прилинула з чорноти на півдні і помчала до Загону, заступаючи собою світло. Невдовзі виявилось, що то – крилата істота, чорніша за прірви ночі" (Толкін, 2020b, с. 654); ельфів: "І недовзі ельфи зійшли доріжкою в долину. Рухались вони повільно, тож гобіти могли роздивитись відблиски зоряного світла на їхньому волоссі та в очах. Ельфи не мали смолоскипів, але, коли вони йшли, мерехтливий посвіт, схожий на сяйво молодого місяця на вершечках пагорбів, стелився їм під ноги", або: "Глорфіндел був рославий і ставний, волосся мав наче виткане зі саяливого золота, а обличчя його було вродливе, молоде, безстрашне та сповнене радості; проникливі очі сяяли, голос нагадував музику; чоло його було мудре, а руки – дужі", або: "Найближче до середини столу, навпроти тканих килимів на стіні, під балдахіном стояло крісло, а в ньому сиділа вродлива панна, котра була наче жіночим втіленням Ельронда [...] Ельфійка була і юною, і не дуже. Її довгих темних кіс іще не торкнула паморозь, білі руки та ясне обличчя були бездоганні та гладенькі, саяво зір вигравало в її блискучих очах, сірих, мов безхмарна ніч. Вона виглядала пишною

королевою, проникливість і мудрість світилися у її погляді, як буває у тих, хто засвоїв надбаний за роки життя досвід" (Толкін, 2020b, с. 142, 385, 386); ентів: "Великі вузловато-покручені долоні лягли на плечі кожного з гобітів [...] Воно [обличчя] належало рославій людині-подібній чи навіть трелеподібній істоті заввишки приблизно в два сажні, дуже кремезній, із височенною головою та майже без шиї. Вона була чи то вдягнута в якусь зелено-сіру схожу на кору матерію, чи то такий мала покрив – визначити було складно. Хай там як, але руки, розташовані на великій відстані від стовбура, вкривали не зморшки, а гладенька брунатурна шкіра [...] ці глибокі очі оглядали їх повільно й урочисто: а ще дуже проникливо" (Толкін, 2020a, с. 94). Ми подали образи створінь, що їхні якості доведені до абсолютного вираження – абсурдності, що остання в міфі являє собою найпередметнішу та найреальнішу даність, бездоганну дійсність.

Перейдемо до увиразнення законів логіки міфу в текстах Дж. Толкіна. Першим законом логіки міфу є *ex nihilo omnia fit*, сутність якого зводиться до створення речі без урахування попередніх передумов. Продемонструємо таке створення на прикладі космогонічного міфу із "Сильмарилліону": "І ось одного разу Іллуватар скликав усіх айнурів і дав їм могутню музичну тему, відкривши їм більше чудесних таїн, ніж коли-небудь до цього; і величність цього наспіву так вразила айнурів, що вони схилили свої голови перед Іллуватаром, але залишилися мовчазні. І промовив Іллуватар: "Я бажаю, щоб на той наспів, що я його вам дав, ви загальним намаганням створили Велику Пісню. І так, як я запалив вас від Вічного Вогню, явіть тепер сили свої у створенні пісні – кожен, як мислиться йому і бажається. Я ж бо буду слухати вас і радіти великій красі, що ви приведе її у світ". Тоді голоси айнурів, що подібні до арф і лютець, флейт і труб, віол і органів, і незчисленних хорів, сплелися межі собою і втілили наспів Іллуватара у Великій Пісні; чудесно сплетені мелодії піднімалися до висот і падали у безодню, і виринули з палат Іллуватара в пустоту, і пустоту заповнила музика" (Толкін, 2021b, с. 5-6). З процитованого тексту стає очевидним міфічний наратив творення світу без предметного матеріалу та попереднього цілепокладання. У Толкіна відбувається "немислима" метаморфоза думки-і-звука у предметно-даний світ; вона не пояснюється, а лише описується, оскільки Іллуватар забажав створення світу; бажання ж не пояснюване, а лише виконуване.

Другим законом логіки міфу є *tertium datur*, сутність якого зводиться до абсолютного вираження синтезу, де, умовно, життя+смерть = життєсмерть або присутність+відсутність = присутня відсутність і т.і. Проілюструємо цей закон на принципі дії Персня: "Одного дня, за рік перед Вечіркою, я йшов уздовж дороги і побачив попереду Більбо. Зненацька вдаль і вгору вилетіли С.-Т., й ішли вони в нашому напрямку. Більбо сповільнив хід, а тоді – гол-ля! – взяв і зник [...] Щойно С.-Т. пройшли повз мене, я визирнув на дорогу, і мій погляд вихопив Більбо, коли він якраз несподівано з'явився знову. Він поклав щось до кишені штанів, і я мигцем зауважив блиск золота" (Толкін, 2020b, с. 184-185); або: "Заплющивши очі, він ще якусь хвилю боровся, проте чинити опір стало нестерпно, й він повільно витяг ланцюг і надягнув Перстень на середній палець лівої руки. І, хоч усе було таким самим похмурим і темним, як і було, постаті відразу стали надзвичайно виразними. Там було п'ять високих фігур [...] На їхніх білих обличчях було видно пронизливі та безжальні очі; попід плащами були довгі сірі штани, на сивому волоссі – срібні шоломи, а у

вихудлих руках – сталеві мечі" (Толкін, 2020b, с. 337). У пропонуваніх прикладах ясно прочитується присутня відсутність і навпаки, оскільки Перстень, що його носить істота із замалою для Персня волею – не просто зникає, але залишається у просторі-часі, але поза своєї тілесної частини. Звернемося ще до ельфів, оскільки, за Толкіном, вони безсмертні, але, все ж, смертні, якщо їх убиває меч або печаль: ""Естель! Естель!" – крикнула вона. Арагорн поцілував її руку, закрив очі і заснув. Лице його сяло дивовижною красою, він пішов у розквіті юності і у світлі благородної мудрої старості, начебто король тих часів, коли світ ще був молодим. Арвен же, як вийшла з Гробниці, була холодною, як беззоряна зимова ніч. Очі її згасли. Вона попрощалась із сином, з дочками й з усіма, кого кохала, і, лишивши Мінас-Тіріт, пішла до Лорієну – жити в самотності зі згадуваними маллорнами. Галадріель давно пішла за море, пішов і Келеборн – ліс ельфів затих і зодиноків. Але ось і дні Арвен скінчили свій плін; могила її на пагорбі Керін-Амрот зеленіє густими травами і так буде, поки світ не зміниться. Люди наступних поколінь забули королеву Арвен, а цвіт еланора і ніфреділа більше не квіли на східних узбережжях Моря" (Толкін, 2020c, с. 554).

Третім законом логіки міфу є *post hoc ergo propter hoc*, що сутнісно зведено до порушеної причинності, що зумовлює волю бога або ефект чарівного предмета. Звернемося до чарів Сарумана: «Саруман підійшов і поклав свою продовгувату кисть мені на руку. "Чому ж ні, Гандальфе? – прошепотів. – Чому ні? Владний Перстень? Якщо ми зможемо ним керувати, тоді Влада перейде до нас. Ось чому я насправді покликав тебе сюди. У мене на службі багато вірних очей, і я вважаю, що ти знаєш, де нині ця коштовна річ. Хіба не так? Чому б інакше Дев'ятеро розпитували про шир і що за справи тримають там тебе?"» (Толкін, 2020b, с. 441-442); або ще: "Вікно зачинилося. Прибулі чекали внизу. Раптом озвався інший голос, низький і мелодійний, що заворожував своїм звучанням. Ті, хто необачно прислухався до нього, рідко могли переповісти слова, які вони чули, а що й могли, то дуже дивувались: у тих словах не було й децимі сили. Натомість більшість пригадувала тільки те, що з насолодою слухала голос, а все, що він говорив, здавалося мудрим і розважливим, і в них прокидалося бажання відразу з усім погодитися, щоб і собі здатися мудрим. Коли ж раптом брався говорити хтось інший, то його мова здавалася різкою та немилозвучною, порівняно зі Сарусановою; а якщо він суперечив Сарумановому голосу, то в серцях зачарованих слухачів розпалювалася лютя" (Толкін, 2020a, с. 284-285). У чому ж сутність пропонуваніх цитат? – саме в тому, що не аргументи Сарумана являють силу переконливості, а його голос – його чари, що й порушують причинність, оскільки погоджуються з чарівником не тому, що він надає аргументацію своєї думки, а тому, що переконує магичним способом.

Четвертим законом є "заперечення самоочевидності", що ми його редукуємо до ігнорації істинності передумов висновку або дії та пояснення переходу, трансгресії, дії чарівного предмета. Звернемося до чудесних властивостей сильмариллів: "Всі, хто жив в Амані, дивувались творінню Феанора і захоплювались ним. І Варда благословила Сильмарилли, так що після ніколи ні смертні, ні нечисті руки, ні лихо не могли, торкнувшись них, не обпалитись та не висохнути; а Мандос мовив, що доля Арди – суші, моря і повітря – живуть в них. Серце Феанора сильно прив'язалось до творіння

його рук" (Толкін, 2021b, с. 66). Звернемось до дії сильмариллів: "У правиці своїй Морґот тримав Сильмарилли – навіть закриті у кришталеву скриню, вони почали пекти його долонь. Біль шматував його руку, але відкривати її він не бажав [...] руки його були випалені до чорноти через доторк до благих алмазів, і чорними вони залишились назавжди; і ніколи не лишав його біль від опіків і ненависть від болю" (Толкін, 2021b, с. 81, 83). Ми бачимо, що не самі по собі сильмарилли завдають шкоди чи блага, а що в дію їх приводить сам суб'єкт дії; не сам по собі коштовний камінь завдає шкоди всім, а лише певним категоріям створінь, що знімає очевидність дії чарівного предмета.

Отже, ми розглянули та упредметнили логіку міфу в текстах Толкіна через "Володаря Перснів" та "Сильмариліон". Як видно з проведеної роботи, пропонується логіка – її аксіоми та закони – справді наявні в міфологічному компендіумі письменника та виявляють бездоганний рівень своєї втіленості та дії. Артикульовані формальні структури демонструють а) міфологічність (на рівні форми) та міфічність (у контексті "живості" міфу) текстів Толкіна і б) підтвердження самих себе (через, власне, дію самих законів). Іншими словами: визначена міфо-логіка аргументувала міф текстів та саму себе.

Звертаючись до структури міфу як принципу міфології варто зауважити, що наша інтерпретація звучить до пошуку міфем у текстах та укладання специфічної, але далеко невичерпної в рамках нашої статті, матриці міфу. Матриця та формула отримують своє смислове навантаження винятково у разі інтерпретації міфу невеликого (формула) або незрозумілого (матриця), такого, смисли котрого майже втрачені чи вкрай завуальовані гальванізацією "культурних ґрунтів".

Визначаючи міфему міфу "Володар Перснів", звернемося до власне роману Дж.Толкіна (Толкін, 2020a, 2020b, 2020c), кінотрилогії П.Джексона (Джексон, 2001, 2002, 2003), комп'ютерних ігор "The Lord of the Rings: The Battle for Middle-earth" (далі: "LOTR: BfMe") Кріса Корні та Вільяма Гордона (Loopy Longplays, 2018) і "LEGO The Lord of the Rings: The Video Game" Джона Бертон та Джеймса Маклафліна (Full Playthroughs, 2022).

Працюватимемо ми таким способом: відшукавши певну міфему, артикулюємо її в хронологічному порядку, потому зазначимо її повторюваність у вибраних чотирьох текстах (необхідно мати не менше трьох варіацій у трьох окремих текстах) і, наостанок, аргументуємо свій вибір. Така аргументація являє собою необхідність, оскільки виокремити всі міфему "Володаря Перснів" у рамках цієї статті просто неможливо, а отже, ми даватимемо аргументацію нашої оптики. Крім цього, складемо невелику за обсягами матрицю міфу.

Міфема I – Гобіти вирушають у путь разом – наявна в усіх варіантах міфу. Важливість цієї міфему полягає в тому, що гобіти, зокрема, Мері, Піпін та Сем відіграють одні з найважливіших ролей в подальшій розповіді.

Міфема II – Саруман зраджує Білу Раду – "чиста" міфема, що артикулює себе в усіх варіантах "Володаря Перснів": роман, кіно та обидві гри. Ми обрали саме цей наратив, оскільки, по-перше, він являє собою, якщо так можна сказати, "чисту міфему", таку, що спостерігається в усіх варіантах головного міфу Дж. Толкіна, по-друге, тому, що цей наратив є першим засновком до становлення Ґандальфа Білого.

Міфема III – Король-Чарівник ранить Фродо – абсолютна ("чиста") міфема, що виявляє себе в усіх обра-

них нами текстах. Наш вибір аргументовано тим, що саме через отримане поранення артикулюється перший засновок до відплиття (смерті) Фродо за Море.

Міфема IV – Смерть Ґандальфа Сірого – абсолютна міфема, що фіксується в усіх текстах. Наш вибір ґрунтовано на тому, що ця смерть являє собою останній (другий) засновок до становлення Ґандальфа Білого. Найважливішим тут є становлення чарівника, оскільки саме по собі це становлення відіграє роль допомоги богів ("що відпочивають", "стомлених богів") смертним, оскільки вони втрутились у плин смертного життя Ґандальфа як духа, що його закрито у смертному тілі.

Міфема V – Піпін дивиться в палантира – спостережена в усіх варіантах, крім гри "LOTR: BfMe". Являє собою першу, але не необхідний засновок до зняття облоги з Мінас-Тіріта.

Міфема VI – Голум стає Смеголом, а потім знову Голумом – спостережена в усіх варіантах, але в різних осмисленнях; наприклад, у грі "LOTR: BfMe" Голум, після переслідування гобітів, сам по собі супроводжує їх дорогою, без очевидно артикульованого наративу трансгресії Голум-Смегол. Наш вибір аргументовано тим, що ці дві трансгресії, по-перше, пришвидшують знищення Перснів і, по-друге, зрештою, актуалізують його (знищення) після другого переходу Смегол-Голум.

Міфема VII – Спокуса Фарамира – ця міфема відсутня тільки в тексті "LOTR: BfMe". Сутність її зводиться до прихистку наданого Фарамиром Фродо та Сему, що являє собою необхідний засновок до знищення Перснів.

Міфема VIII – Наче-смерть Фродо – абсолютна міфема, що спостережена в усіх варіаціях. Ця міфема обумовлює, по-перше, збереження Перснів Семом Груничем і, по-друге, являє собою обумовлення знищення Перснів через його (здавалося б) спасіння.

Міфема IX – Заперечення кохання Еовін – спостережена в усіх варіантах міфу, крім гри "LOTR: BfMe". Являє собою третю і необхідний засновок до зняття облоги з Мінас-Тіріта (друга як необхідна: посольство Денетора) і обумовлення перемоги на Пеленорських Полях.

Міфема X – Заступа Піпіна – цю міфему артикульовано в усіх текстах, крім, знов-таки, "LOTR: BfMe". Вона зумовлює, по-перше, збереження життя Ґандальфа та ярлівство Еомера (оскільки якщо б Ґандальф пішов боєм на Поля Пеленора, то, звичайно, урятував би від смерті ярла Теодена, однак і сам загинув би від руки Короля-Чарівника) та, по-друге, як висновок, рекреацію королівства Арагорна через коронацію короля.

Міфема XI – Перемога на Пеленорських Полях – "чиста" міфема, наявна в усіх міфах. Обумовлює, з одного боку, знищення Перснів (через відтягування сил Саурона від Ородруїна і Барад-Дура), з другого ж – королівство (і як іменник, і як дієслово) Арагорна Еллесара.

Міфема XII – Знищення Перснів – абсолютна і завершальна міфема. Немає потреби аргументації нашої оптики у виборі цієї міфему, оскільки цей наратив являє собою кінцеву мету всього "антиквесту" Фродо.

Наводимо матрицю міфу в хронологічній та смисловій узгодженості. Також означаємо головні категорії міфемо-смислових горсточок:

ЗРАДА	ВІРНІСТЬ	СМЕРТЬ	ЖИТТЯ
	<i>Гобіти вирушають у путь разом</i>		
<i>Зрада Сарумана</i>		<i>Король-Чарівник ранить Фродо</i>	
		<i>Смерть Гандальфа</i>	
			<i>Піпін дивиться у папантура</i>
<i>Смегол-Голум</i>	<i>Голум-Смегол</i>		
	<i>Спокуса Фарамира</i>		
		<i>Наче-смерть Фродо</i>	
<i>Заперечення кохання Еовін</i>			
	<i>Заступа Піпіна</i>		
			<i>Перемога на Пеленорських Полях</i>
			<i>Знищення Персня</i>

Маємо артикулювати нашу інтерпретаційну оптику щодо найголовніших, за нашими рефлексіями, зв'язків в опозиційних "смыслових горсточках" *зрада-вірність* та *смерть-життя*. Отже, головним зв'язком щодо опозиції *зрада-вірність* визначаємо сполуку міфем *Смегол-Голум/Голум-Смегол* – *спокуса Фарамира*, оскільки боротьба Голума зі Смеголом і Смегола із Голумом як злого з добрим і доброго зі злим ретранслюється боротьбою Фарамира зі своїм бажанням заволодіти Перснем, де бажання володіти Перснем є втіленням сутності Голума та його предикатів: злого, зрадливого, зневажливого, зломленого, не гідного ані на життя, ані на смерть. Боротьба ж Смегола з Голумом як боротьба між вірністю (як найвищим стражданням цього створіння) та зрадою (як найбажанішою втілю) ретранслюється боротьбою Фарамира за своє серце (миросердя) та мужність до відмови від влади, однак потуги до влади над самим собою. З одного боку, ми можемо провести певну паралель та знак "=" між бажаннями, однак лише бажаннями, а не сутностями Голума та Фарамира-Голума і Смегола та Фарамира-Смегола. З іншого ж боку, така паралельність акцентує на вразливості будь-якого суб'єкта щодо потаємних бажань неусвідомлюваного, оскільки Голум сам по собі і є тією персоніфікацією неусвідомлюваного не лише Фродо, як зазначає Ситник (Ситник, 2011, с. 311), а й узагалі будь-якого іншого суб'єкта, що стикається з довгочасно бажаним.

У горизонталі співвідношень *смерть-життя*, головною контраверсійною сполукою ми визначаємо зв'язок міфем *Король-Чарівник ранить Фродо* – *Наче-смерть Фродо* – *Знищення Персня*. Ці сполуки мають співзалежний характер, оскільки всі три є засновками не тільки до відплиття Фродо за Море, а й засновками його становлення як Мудреця та втілення його символічної смерті. Король-Чарівник, ранивши Фродо своїм отруєним мечем, актуалізує механізм поступового "начевмирання" гобіта, що виявляє себе мареннями, нав'язливими думками про "не-повернення", "порятунок Середзем'я, але не для Фродо", мудрістю та мукою серця гобіта. Шелоба, отруївши Фродо своїм жалом, забирає в нього будь-яку надію на повернення та спасіння, призводить до абсолютного примирення зі смертю як звільненням та спокоєм, вічним та чистим ескапізмом. Знищений Перстень замикає це полотно "довершеної виконаності" завдання, цього антиквесту, цієї розіндивідуації, розчинення в завершеності справи всієї долі. Отже, Фродо більше нема, що *робити в цьому світі*; він його врятував, однак не йому в ньому жити (тут очевидна паралель з ельфами: вони теж символічно помирають для світу, відпливаючи за море). Як бачимо, така символічна смерть у формі не-належності до цього світу,

однак належності до *іншого*, виражає себе на рівні до-вершеності та зреалізованості людської просто-долі.

Дискусія і висновки

Щойно ми актуалізували та аргументували міфологію як справді чинний метод інтерпретації міфу будь-якої просторової та часової категорії на прикладі міфологічного компендіуму Дж. Толкіна. Варто зазначити, що міфо-логіка, як і будь-який неklasичний гуманітарно-науковий метод, не є суто ідеальною та такою, що відповість на всі питання, "розчистить" усі "ґрунти" осмислень міфу до його сутності; звичайно, будь-яка інтерпретація є інтерпретацією – ані гірше, ані краще, однак питання полягає в аргументованості висновків. Наше дослідження вважаємо аргументованим, однак незавершеним, оскільки можна і слід відшукувати нові міфеми "Володаря Перснів", нові сполуки цих міфем, по-іншому їх інтерпретувати та пояснювати. Цим демонструється невичерпність смислів і міфу і міфології як методу.

Список використаних джерел

- Джексон, П. (2001). *Володар перснів: Хранителі персня* [Розширена версія]. <https://uakino.club/filmy/genre-action/5-volodar-persnv-hranitel-persnya.html>
- Джексон, П. (2002). *Володар перснів: Дві вежі* [Розширена версія]. https://uakino.club/filmy/genre_adventure/12-volodar-persnv-dv-vezh.html
- Джексон, П. (2003). *Володар перснів: Повернення короля* [Розширена версія]. <https://uakino.club/filmy/genre-action/15-volodar-persnv-povernennya-korolya.html>
- Марчук, О. В. (2012). Міфологія наративу англійського фентезі. *Нова філологія*, 54, 179–181.
- Савельєва, М. Ю., Суходуб, Т. Д., & Аляєва, Г. Є. (2020). *Ступені життя Якова Голосокера*. Центр гуманітарної освіти НАН України. Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Ситник, Н. В. (2011). Образ Фродо і домінуючі архетипи трилогії "Володар Перснів". *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*, 27, 310–314.
- Соколова, Н. (2002). Толкін Дж. Р. Р. У Н. Михальська, & Б. Щавурський (Ред.). *Енциклопедія-довідник*. Т. 2. (с. 614–617). Навчальна Книга.
- Сорокіна, К., & Масюк, О. (2017). Міфологічний світогляд як основа фентезійного світобудівництва. *Нова парадигма*, 133, 82–94.
- Стоян, С. П. (2004). *Процес "реміфологізації" в сучасній культурі*. <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/20053>
- Толкін, Дж. Р. Р. (2009). *Сказання з Небезпечного Королівства*. (К. Онішук, О. О'Лір, Пер.). Астробіліярія.
- Толкін, Дж. Р. Р. (2020а). *Володар Перснів. Частина друга: Дві вежі*. (К. Онішук, Пер.). 3-тє вид. Астробіліярія.
- Толкін, Дж. Р. Р. (2020б). *Володар Перснів. Частина перша: Братство Персня*. (К. Онішук, Пер.). 3-тє вид. Астробіліярія.
- Толкін, Дж. Р. Р. (2020с). *Володар Перснів. Частина третя: Повернення короля*. (К. Онішук, Пер.). 3-тє вид. Астробіліярія.
- Толкін, Дж. Р. Р. (2020д). *Гобіт, або Туди і Звідти*. (О. О'Лір, Пер.). 6-тє вид. Астробіліярія.
- Толкін, Дж. Р. Р. (2021а). *Загибель Гондоліна*. К. Толкін (Ред.). (О. О'Лір, Пер.). Астробіліярія.
- Толкін, Дж. Р. Р. (2021б). *Сильмариліон*. (К. Онішук, Пер.). 4-тє вид. Львів, Астробіліярія.
- Юнг, К. Г. (1996). *Душа і міф: шість архетипів*. Державна бібліотека України для юнацтва.
- Юнг, К. Г. (2022). *Психологія несвідомого*. Центр учбової літератури.

Юнг, К. Г. (2023). *Проблеми душі нашого часу*. Видавничий дім "СВАРОГ".

Carpenter, H. (1977). *J. R. R. Tolkien: a Biography*. <https://khoreketab.com/wp-content/uploads/2021/12/J.-R.-R.-Tolkien-A-Biography-2000.pdf>

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

Full Playthroughs (2022). *LEGO Lord of the Rings | Gameplay Walkthrough – FULL GAME | PC 4K 60fps | No Commentary*. https://www.youtube.com/watch?v=FKkTB_RyRn0

Hübner, K. (2013). *Die Wahrheit des Mythos*. Studienausgabe.

Kyrmse, R. (2021). The Tridimensionality of Myth in Tolkien. *Academia letters*, 1–5.

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

Loopy Longplays (2018). *The Lord of the Rings: The Battle for Middle-earth 1 – Good Campaign (No Commentary) (PC)*. https://www.youtube.com/watch?v=pAaU6az_NOW

The poetic edda (2001). Translated by Henry Adams Bellows. <https://sacred-texts.com/neu/poe/poe.pdf>

References

Carpenter, H. (1977). *J. R. R. Tolkien: A Biography*. <https://khoreketab.com/wp-content/uploads/2021/12/J.-R.-R.-Tolkien-A-Biography-2000.pdf>

Jackson, P. (2001). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring [Extended Version]* [in Ukrainian]. <https://uakino.club/filmy/genre-action/5-volodar-persnv-hranitel-persnya.html>

Jackson, P. (2002). *The Lord of the Rings: The Two Towers [Extended Version]* [in Ukrainian]. https://uakino.club/filmy/genre_adventure/12-volodar-persnv-dv-vezh.html

Jackson, P. (2003). *The Lord of the Rings: The Return of the King [Extended Version]* [in Ukrainian]. <https://uakino.club/filmy/genre-action/15-volodar-persnv-povernennya-korolya.html>

Marchuk, O. V. (2012). Mytho-philosophy of English Fantasy Narrative. *Nova Filolohiya*, 54, 179–181 [in Ukrainian].

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

Sytnik, N. V. (2011). The Image of Frodo and Dominant Archetypes in the Trilogy "The Lord of the Rings." *Scientific Works of Ivan Ogienko Kamianets-Podilskyi National University. Philological Sciences*, 27, 310–314 [in Ukrainian].

Sokolova, N. (2002). *Tolkien J. R. R. Encyclopedia-Handbook*. Eds. N. Mykhalska, B. Shchavurskyi. Navchalna Knyha, Vol. 2. (p. 614–617) [in Ukrainian].

Sorokina, K., & Masiuk, O. (2017). Mythological Worldview as the Basis of Fantasy World-Building. *Nova Paradigma*, 133, 82–94 [in Ukrainian].

Stoyan, S. P. (2004). The Process of "Remythologization" in Modern Culture [in Ukrainian]. <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/20053>

Tolkien, J. R. R. (2009). *Tales from the Perilous Realm*. Translated by K. Onishchuk, O. O'Leary. Astrobyliaria [in Ukrainian].

Tolkien, J. R. R. (2020a). *The Lord of the Rings. Part Two: The Two Towers*. Translated by K. Onishchuk. 3rd ed. Astrobyliaria [in Ukrainian].

Tolkien, J. R. R. (2020b). *The Lord of the Rings. Part One: The Fellowship of the Ring*. Translated by K. Onishchuk. 3rd ed. Astrobyliaria [in Ukrainian].

Tolkien, J. R. R. (2020c). *The Lord of the Rings. Part Three: The Return of the King*. Translated by K. Onishchuk. 3rd ed. Astrobyliaria [in Ukrainian].

Tolkien, J. R. R. (2020d). *The Hobbit, or There and Back Again*. Translated by O. O'Leary. 6th ed. Astrobyliaria [in Ukrainian].

Tolkien, J. R. R. (2021a). *The Fall of Gondolin* / Ed. by K. Tolkien. Translated Eliade, M. (1963). *Aspects du Myth*. Gallimard.

Tolkien, J. R. R. (2021b). *The Silmarillion*. Translated by K. Onishchuk. 4th ed. Astrobyliaria [in Ukrainian].

Jung, K. G. (1996). *Soul and myth: six archetypes*. State Library of Ukraine for Youth [in Ukrainian].

Jung, K. G. (2022). *Psychology of the unconscious*. Center for Educational Literature [in Ukrainian].

Jung, K. G. (2023). *Problems of the soul of our time*. Publishing House "SVAROG" [in Ukrainian].

Carpenter, H. (1977). *J. R. R. Tolkien: a Biography*. <https://khoreketab.com/wp-content/uploads/2021/12/J.-R.-R.-Tolkien-A-Biography-2000.pdf>

Carpenter, H. (1977). *J. R. R. Tolkien: a Biography*. <https://khoreketab.com/wp-content/uploads/2021/12/J.-R.-R.-Tolkien-A-Biography-2000.pdf>

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

Full Playthroughs (2022). *LEGO Lord of the Rings | Gameplay Walkthrough – FULL GAME | PC 4K 60fps | No Commentary*. https://www.youtube.com/watch?v=FKkTB_RyRn0

Hübner, K. (2013). *Die Wahrheit des Mythos*. Studienausgabe.

Kyrmse, R. (2021). The Tridimensionality of Myth in Tolkien. *Academia letters*, 1–5.

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

Loopy Longplays (2018). *The Lord of the Rings: The Battle for Middle-earth 1 – Good Campaign (No Commentary) (PC)*. https://www.youtube.com/watch?v=pAaU6az_NOW

The poetic edda (2001). Translated by Henry Adams Bellows. <https://sacred-texts.com/neu/poe/poe.pdf>

Full Playthroughs (2022). *LEGO Lord of the Rings | Gameplay Walkthrough – FULL GAME | PC 4K 60fps | No Commentary*. https://www.youtube.com/watch?v=FKkTB_RyRn0

Отримано редакцією журналу / Received: 16.03.24
Прорецензовано / Revised: 25.03.24
Схвалено до друку / Accepted: 25.03.24

Danylo OLEKSIN, Student
ORCID ID: 0009-0000-8162-4234
e-mail: mozzartino56@ukr.net
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

J.R.R. TOLKIEN'S NON-CLASSICAL MYTH PRACTICES: MYTHO-LOGICAL ANALYSIS

Background. The relevance of our research is indicated by the high level of involvement of John Ronald Reuel Tolkien's creative compendium in shaping and constructing modern culture.

Over the past twenty-three years of the 21st century, a significant number of projects have articulated and realized their own interpretations of J. Tolkien's mythology.

It is enough to mention Peter Jackson's film trilogies, "The Lord of the Rings" (2001-2003) and "The Hobbit" (2012-2014), a series of video games in various genres by Chris Cornell, William Gordon, and Jill Eckhart, such as "The Lord of the Rings: The Battle for Middle-earth" (2004, 2006), Eric Gewirtz's "The Lord of the Rings: Conquest" (2009), John Fleming, Lucas Riting, and Ruf Tomandi's "The Lord of the Rings: War in the North" (2011), among others.

Method. Our research's method is based on the mytho-logic method, which involves interpreting myth in the context of its logic and structure (in the interpretation of "The Lord of the Rings" and "The Silmarillion").

Results. An interpretation of "The Lord of the Rings" and "The Silmarillion" in harmony with the logic of myth through its axioms and laws has been carried out, demonstrating the mythic nature of these texts through their full compliance with the axioms and laws of myth logic.

The interpretation of "The Lord of the Rings" through structural analysis of selected narrative variants has been articulated. Twelve main mythemes have been identified and their significance for the mythic narrative has been argued. The images of Gollum, Sméagol, Faramir, and Frodo have been interpreted through a mythic matrix, where the first represents the unconscious Shadow of any subject, the second is a subject attempting to contend with it, the third is a subject that conquers it, and the fourth is a sum of the Hero's image, one who has no "simple life" in a "simple world."

Conclusions. We consider our mytho-logic to be a valid method for interpreting myths of any spatial and temporal category. It is worth noting that mytho-logic, like any non-classical humanities method, is not purely ideal and does not have all the answers. Any interpretation is an interpretation, neither worse nor better, but the question here lies in the substantiation of conclusions.

We deem our research to be substantiated, although unfinished, as new mythemes of "The Lord of the Rings" can and should be explored, new combinations of these mythemes interpreted differently, and explanations offered. This demonstrates the inexhaustibility of meanings in myth, non-classical approaches, and mytho-logic as a method.

Keywords: myth, myth science, myth logic, myth structure, mytho-logic, structuralism, J.R.R. Tolkien, contemporary art.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

АКТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ "КУЛЬТУРНИЙ ГЕНОЦИД"

Вступ. В умовах зростання злочинів культурного геноциду й відсутності легітимної міжнародної політики щодо запобігання йому та покарання за нього актуалізується проблема його дослідження, а також переосмислення поняття "геноцид" загалом. Метою дослідження є аналіз актуальних підходів до визначення поняття "культурний геноцид" на основі первинної соціокультурної концепції "геноциду".

Методи. У роботі використано теоретичні методи дослідження, такі як аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, а також структурно-логічний і контекстуальний методи.

Результати. Проаналізовано основні причини звернення уваги світової спільноти на вивчення феномену "культурний геноцид". Розглянуто вектори сучасного дослідження практик культурного геноциду. З'ясовано, що в основі новітніх напрацювань щодо геноцидних практик лежить теорія Рафаеля Лемкіна. Досліджено особливості розвитку концепції геноциду Рафаеля Лемкіна, починаючи з пропозиції термінів "акт варварства" та "акт вандалізму" до впровадження нового поняття "геноцид". Розглянуто характерні риси геноциду як спрямованої на знищення національної групи кампанії, а також ключові його фази: руйнування національного патерну пригнобленої групи та нав'язування національного патерну гнобителя. Визначено техніки геноциду за теорією Рафаеля Лемкіна, серед яких особливо увагу звернено саме на культурну як первинний вияв культурного геноциду. Проаналізовано наявні новітні підходи до розширення змісту поняття "геноцид" з урахуванням сучасних практик культурного геноциду (біологічна, фізична й культурна компоненти) та введення нового юридичного терміна "культурний геноцид".

Висновки. Отже, дефініція "геноциду", прописана в міжнародних нормативно-правових документах, зокрема в Конвенції про запобігання злочину геноциду й покарання за нього, не відтворює всіх складників і виявів геноциду, прописаних у його первинній соціокультурній концепції Рафаеля Лемкіна. Така невідповідність створює нові культурні й правові колізії в межах міжнародного простору, унаслідок чого виникає потреба пошуку актуальних варіантів розуміння й тлумачення понять "геноцид" і "культурний геноцид" зокрема.

Ключові слова: геноцид, міжнародний злочин, культурний патерн, національна ідентичність, етнос, нація, культурна політика.

Вступ

Сучасному полю культурологічних досліджень властива актуалізація вивчення поняття "культурний геноцид". Така зацікавленість цією тематикою пов'язана з низкою причин. Передусім з негативною динамікою зростання самих практик геноциду в міжнародній спільноті. За останні декілька десятиліть випадки систематичного поглинання чи знищення культурного спадку й культурної ідентичності національних та/або етнічних груп траплялися щонайменше в п'яти державах (Руанда, Камбоджа, Боснія та Герцеговина, Ізраїль і Палестина тощо). Зрештою, вони тривають і сьогодні, адже під час повномасштабного вторгнення на територію України російська країна-агресорка щоденно здійснює акти культурного геноциду, серед яких вивезення, знищення національного надбання, примусове зросійщення населення окупованих територій, винищення української інтелігенції тощо.

Додатковим чинником до зростання практик культурного геноциду є відсутність чіткої міжнародної політики щодо запобігання злочину культурного геноциду й покарання за нього, а також визнаного на інтернаціональному рівні юридичного терміна "культурний геноцид". Адже попри те, що автор і фундатор теорії геноциду, польський правник єврейського походження Рафаель Лемкін у своєму тлумаченні "злочину знищення національної групи" закладав як фізичну, так і культурну ліквідацію членів національної, етнічної, релігійної чи расової групи, до Конвенції про запобігання злочину геноциду й покарання за нього ввійшло вузьке визначення геноциду, що передбачає лише фізичне та/або біологічне знищення групи осіб (Convention..., 1948; Lemkin, 1944). У цьому контексті відповідно виникає проблема відсутності механізмів притягнення до відповідальності на міжнародному рівні за злочин культурного геноциду.

Особливо гостро це питання нині постає для українського суспільства, оскільки Україна як держава не має змоги вимагати покарання за знищення культурної спадщини країною-агресоркою, апелюючи до наявних інтернаціональних нормативно-правових актів.

Зрештою, спираючись на вищеописані передумови, можемо зробити висновок, що нині поняття "геноцид" загалом потребує контекстуалізації, тобто переосмислення відповідно до актуальних соціокультурних умов. Ще в 1944 році, пропонуючи світовій спільноті термін "геноцид", Рафаель Лемкін зазначав, що "нові концепції знищення націй вимагають нових термінів" (Lemkin, 1944). Відтак це стосується й сьогодні, адже сучасні практики геноциду, так само як і практики геноциду у ХХ столітті, не обмежуються винятково фізичним чи біологічним знищенням окремих груп. Тож дослідження й уживання нового терміна "культурний геноцид" на основі первинних концептуальних ідей Рафаеля Лемкіна набирає нових обертів.

Огляд літератури. Феномен "культурного геноциду" неодноразово ставав предметом наукових студій низки українських і зарубіжних фахівців різних сфер інтересів. Так, наприклад, дослідниця В. Бакальчук розглядала культурний геноцид, виходячи зі злочинів Російської Федерації на території України до та після початку повномасштабної війни (Бакальчук, 2022). Зокрема, авторка зверталася до теорії Рафаеля Лемкіна з метою аргументації російських злочинів як актів культурного геноциду. Американська науковиця А. Тімессен досліджувала культурний геноцид як потенційний юридичний термін у міжнародному праві (Tiemessen, 2023). Вона зауважувала, що дискусії щодо співвідношення термінів "геноцид" і "культурний геноцид" у правовому полі не припиняються, оскільки сучасні правники схильні геноцид визначати саме з позицій нормативно-правових

актів, тобто Конвенції про запобігання злочину геноциду і покарання за нього, яка, зі свого боку, тлумачить "геноцид" саме як фізичне знищення (Convention..., 1948). Відтак знищення культурної спадщини чи то національних культурних патернів є лише одним з інструментів руйнації спільноти за національною чи етнічною ознакою. Дослідниці Л. Білски та Р. Клагсбран аналізували "повернення" культурного геноциду в сучасний соціокультурний простір (Bilsky, & Klagsbrun, 2018). Авторки переконані, що за семантичним наповненням поняття геноцид у концепції Рафаеля Лемкіна є культурним. Тож далі у своїх напрацюваннях, спираючись на погляди польського юриста, вони зверталися до практик протидії культурному геноциду, передусім культурній реституції. Зрештою теоретичною основою для вивчення культурного геноциду вважають праці Рафаеля Лемкіна, тому в статті їх розглянемо ґрунтовніше.

Метою статті є аналітичний огляд актуальних підходів до визначення поняття "культурний геноцид" на основі первинної соціокультурної концепції "геноциду".

Методи

Обрана тема дослідження потребувала використання низки загальнонаукових і спеціальних теоретичних методів здобуття інформації, а також дотримання відповідних принципів наукових підходів. Зокрема методи аналізу й синтезу використані під час опрацювання нормативно-правових актів і сформованої джерельної бази роботи для визначення змісту поняття "геноцид". Метод порівняння допоміг зіставляти погляди зарубіжних авторів на актуальне смислове наповнення терміна "геноцид", передусім через його розширення або ж упровадження в обіг терміна "культурний геноцид". Контекстуальний метод отримання інформації сприяв аналізу формування теорії геноциду Рафаеля Лемкіна у зв'язку з тогочасними соціокультурними передумовами. Структурно-логічний метод дослідження допоміг проаналізувати зародження ідеї нового злочину знищення національної групи в Рафаеля Лемкіна та з'ясувати підстави для її трансформації й зміни сенсів у сучасному тлумаченні геноциду. Дослідження побудоване відповідно до соціокультурного та компаративного підходів.

Результати

Поняття "геноцид" і соціокультурний підхід Рафаеля Лемкіна до його тлумачення

В основі сучасних досліджень геноциду й культурного геноциду зокрема лежить теорія автора й фундатора цього поняття Рафаеля Лемкіна. Тож, перш ніж переходити до огляду нових концепцій, доцільно проаналізувати ключові засади теорії геноциду польського науковця і юриста з акцентом на культурологічній природі походження самого феномену.

Варто розпочати з того, що формування концепції геноциду Рафаеля Лемкіна відбувалося поетапно. Уперше привернути увагу світової спільноти до нового злочину міжнародного масштабу – "винищення людських спільнот" – польському науковцю вдалося у 1933 році, коли він подав доповідь на 5-ту Міжнародну конференцію з уніфікації кримінального права в Мадриді (Lemkin, 1933). У своїх матеріалах Рафаель Лемкін порушував питання розширення списку злочинів проти права нації, оскільки, на той час, "поряд із піратством, підробкою монет, банкнот і цінних паперів, торгівлею рабами, жінками або дітьми, торгівлею наркотиками, трафіком нецензурних видань і умисним використанням будь-якого інструменту, здатного створити суспільну небезпеку (тероризм)", у міжнародному соціокультурному просторі активізувалися практики нового, особливо небезпечно-

го "безіменного" злочину (Lemkin, 1933). У цьому контексті йдеться про "акти ліквідації, спрямовані проти національних, етнічних, релігійних чи соціальних груп". Тоді, у 1933 році, Рафаель Лемкін запропонував їх класифікувати як "акти варварства" та "акти вандалізму". Такий поділ зумовлений відмінністю методів знищення окремих груп за етнічною, національною чи то расовою ознакою. Зокрема акти варварства передбачали заподіяння окремим членам чи всій спільноті загалом фізичної та/або біологічної шкоди, тоді як акти вандалізму були орієнтовані на знищення спільноти шляхом руйнації її культурного надбання й результатів мистецьких практик. Так чи так, мета цих двох різних актів була однаковою – знищення конкретної групи. Цей факт заслуговує на окрему увагу, оскільки логіку тлумачення злочину "винищення людських спільнот" як актів заподіяння фізичної та культурної шкоди Рафаель Лемкін продовжив у 1944 році, коли вперше представив термін "геноцид" (Lemkin, 1944).

Звернувшись до етимології слова "геноцид", можемо простежити зв'язки з такими категоріями, як *tyrannicide* (тирановбивство), *homicide* (вбивство) та *infanticide* (дітовбивство), адже Рафаель Лемкін використовував ці категорії за зразок. Самий же термін "геноцид" дослівно перекладається як "убивство роду або племені" і поєднує в собі давньогрецьке слово "genos" (рід, плем'я) та латинське слово "cide" (вбивство) (Lemkin, 1944). Зрештою створення нового слова "геноцид" для позначення старої практики в логіці її сучасного розвитку потребує належного обґрунтування. Тож Рафаель Лемкін у своїй праці "Правління держав Осі в окупованій Європі", напрацювання в якій є фактично продовженням його доповіді на мадридській конференції, зосередився на описі нової концепції й аргументації введення терміна в міжнародний юридичний обіг (Lemkin, 1944).

Насамперед варто зауважити, що польський дослідник визначав практики геноциду як "пропрацьований план дій, орієнтованих на знищення базових умов життя національних груп" (Lemkin, 1946). Такі кампанії переважно були розраховані на тривалі часові дистанції, крім тих випадків, коли йдеться про масові вбивства цілої спільноти. Геноцид як феномен завжди спрямований на знищення певної суспільної групи як цілісності. Відтак будь-які дії щодо окремих членів цієї групи спрямовані проти них через належність до цієї спільноти і аж ніяк не стосуються їхніх індивідуальних чи особистісних якостей. За словами Рафаеля Лемкіна, геноцид як сукупність певних протиправних актів має свої фази, зокрема "знищення національного патерну пригнобленої групи" та "насадження національного патерну гнобителя" (Lemkin, 1944). Нав'язування іншого культурного зразка стосується лише тієї частини пригнобленого населення, якій гнобителю дав право залишитися, або ж тієї окупованої й колонізованої гнобителем території, яка раніше належала пригнобленій групі.

Важливим внеском Рафаеля Лемкіна в розвиток теорії геноциду стала його класифікація інструментів здійснення геноциду. Науковець виокремив політичні, економічні, соціальні, фізичні, біологічні, культурні, релігійні та моральні техніки (Lemkin, 1944). Цей перелік є аргументованим свідченням того, що первинна ідея тлумачення злочину геноциду не обмежувалася лише фізичним та/або біологічним знищенням, як це розуміють сьогодні. Так, наприклад, аналізуючи окупаційні практики нацистської Німеччини під час Другої світової війни, до політичних методів геноциду польський дослідник єврейського походження відносив знищення уста-

лених адміністративних інститутів і насадження німецьких зразків, зміну імен і прізвищ представників пригнобленої групи відповідно до німецьких стандартів, позбавлення майнових прав членів пригнобленої групи і передача їх німецькому населенню, привілеювання населення німецького походження тощо. Соціальною технікою геноциду Р. Лемкін вважав руйнування усталених способів регуляції суспільних відносин пригнобленої групи і насадження німецьких патернів (наприклад, німецьке право). Економічні інструменти геноциду передбачали руйнацію фінансового забезпечення пригнобленої групи та чітку регламентацію сфер діяльності. Зрештою біологічні та фізичні техніки геноциду – ті аспекти, що на сьогодні ввійшли до Конвенції про запобігання злочину геноциду і покарання за нього (Convention..., 1948). У цьому контексті йдеться безпосередньо про масове знищення членів групи, створення умов, непридатних для належної життєдіяльності, політику депопуляції, харчову дискримінацію тощо. Водночас, продовжуючи свої міркування 1933 року й спираючись на запропонований тоді термін "акт вандалізму", Рафаель Лемкін назвав ще три невід'ємні інструментальні складники геноциду – культурний, моральний і релігійний. Саме ці три складники сьогодні розглядають у межах досліджень як "культурний геноцид". Вивезення і руйнація пам'яток культури, заборона на використання мови пригнобленої національної групи в усному, друкованому та будь-якому іншому форматі, знищення представників інтелігенції і заборона для членів пригнобленої групи здобуття будь-яких інших спеціальностей, крім робітничих, жорстка регламентація культурної і творчої діяльності, знищення представників духовенства, пропаганда вживання алкоголю, участі в азартних іграх тощо – це все дії, спрямовані на знищення культурної ідентичності й національної самосвідомості, підриг ментального здоров'я і зниження рівня опору представників пригнобленої національної, етнічної, соціальної чи расової групи. Ці акти, як і акти заподіяння фізичної шкоди членам пригнобленої групи, належать до практик геноциду. І на цьому Рафаель Лемкін не просто наголошував у своїх дослідженнях, а й прописував це в пропозиціях до Конвенції про запобігання злочину геноциду і покарання за нього, автором якої він є (Lemkin, 1945).

Однак у цьому контексті важливо додати, що написання й подальша ратифікація самої Конвенції відбувалися в період Холодної війни між Радянським Союзом і США, коли міжнародні відносини на політичній арені були достатньо напруженими (Weiss-Wendt, 2019). Тож Рафаель Лемкін, прагнучи понад усе винести термін "геноцид" на міжнародний рівень, під час роботи над документом Конвенції йшов на компроміси з державами-членами Організації Об'єднаних Націй (ООН). Так, наприклад, представників СРСР, Великої Британії та країн Латинської Америки в первинному варіанті нормативно-правового акта бентежила наявність "політичних груп". Відповідно до цього пункту, Конвенція передбачала б захист не лише національних, расових, етнічних чи релігійних груп, а й політичних (Weiss-Wendt, 2019). Проте згодом цей пункт був прибраний із чернетки Конвенції Рафаелем Лемкіним для уникнення можливих конфліктів із Радянським Союзом під час прийняття міжнародного нормативно-правового акта. Таких узгоджень і редагувань було чимало, тому до Конвенції про запобігання злочину геноциду й покарання за нього ввійшло вже редуковане визначення поняття "геноцид" – "дії, вчинені з наміром знищити, цілком чи частково, яку-небудь національну, етнічну, расову чи

релігійну групу як таку: убивство членів такої групи; заподіяння серйозних тілесних ушкоджень чи розумового розладу членам такої групи; навмисне створення для якої-небудь групи таких життєвих умов, що розраховані на повне чи часткове фізичне знищення її; заходи, розраховані на запобігання дітонародженню в середовищі такої групи; насильницька передача дітей з однієї людської групи в іншу" (Convention..., 1948).

Так чи так, дефініція терміна "геноцид", закладена в Конвенції, не цілком відповідає тим ключовим наративам, що лягли в основу формування всієї концепції цього злочину. Теорія Рафаеля Лемкіна містила досконалу аргументацію й тому, що поряд із пошуками нового слова для позначення злочину знищення національної групи, він аналізував уже наявні терміни й концепції. Наприклад, на початку 1940-х років в науковому полі активно використовували термін "денаціоналізація". Здебільшого його пов'язують зі знищенням національного зразка певної спільноти або ж групи. У цьому контексті можемо простежити аналогію з першою фазою "геноциду", яку визначив Рафаель Лемкін (Lemkin, 1944). Однак дослідник відзначив, що денаціоналізація не передбачає фізичного знищення і не завжди означає обов'язкове насадження іншого національного зразка. Поряд із цим терміном, Рафаель Лемкін аналізував ще дві категорії – "тероризм" і родові поняття, на кшталт "германізація", "мадяризація" тощо. Ще в 1933 році польський дослідник зазначав, що термін тероризм не підходить для позначення злочину винищення національних груп, оскільки він усе ж охоплює величезне різноманіття злочинів із різними цільовими орієнтирами (Lemkin, 1933). Щодо родових понять "германізація" та "мадяризація", то вони справді містять у собі дві фази, властиві геноциду, – знищення і насадження національного патерну. Однак такі типи політики не передбачають фізичного чи біологічного знищення, вони передусім орієнтовані на такі сфери життєдіяльності, як культурна, економічна і соціальна. Зрештою поняттям, подібним до "германізації" та "мадяризації", не властива наявність спільних компонент загальної категорії. Виходячи з цього, можемо підсумувати, що геноцид визначається як сукупність дій з метою фізичного й культурного знищення окремої національної групи. Тож ті тлумачення, що закладені в Конвенції, лише частково розкривають вияви злочину геноциду. На цій же основі в сучасному правовому й соціокультурному контекстах виникають ситуації з підміною понять, коли злочини геноциду не називають геноцидом і навпаки, адже те, що пропонує Конвенція під терміном "геноцид", в окремих випадках можна сприймати як тероризм. Відповідно до цих колізій сучасні науковці зі сфер права і культури зосереджують свою увагу на ще ґрунтовнішому дослідженні "геноциду" і "культурного геноциду" зокрема, про що йтиметься в роботі далі.

Новітні напрями дослідження поняття "культурний геноцид"

Прийняття й ратифікація Конвенції про запобігання злочину геноциду та покарання за нього передбачали не лише визнання геноциду як міжнародного злочину, а й упровадження належних інструментів його превенції надалі. Певний час Конвенція як міжнародний нормативно-правовий акт справді виконувала свою функцію, однак уже в 1970-х роках стало зрозуміло, що наративи, закладені в Конвенції, не відповідають наявним практикам у соціокультурному просторі. У світовій історії з'являлося все більше прикладів не лише фізичного та/або біологічного знищення національних, етніч-

них, релігійних чи расових груп, а й їхньої культурної ліквідації також: геноциди в Камбоджі, Боснії та Герцеговині, Руанді, а також геноцидні практики Російської Федерації під час повномасштабного вторгнення на територію України. Так чи так, описані аспекти стали передумовою до нових досліджень у межах геноцидних студій і наукових пошуків щодо актуальних підходів до визначення термінів "геноцид" і "культурний геноцид".

Серед сучасних студій геноциду загалом й культурного геноциду зокрема простежуємо дві тенденції. Першій тенденції властиве прагнення науковців розширити визначення поняття "геноцид", додатково описавши інструменти культурного знищення національної групи відповідно до теорії фундатора поняття. Друга тенденція пов'язана зі створенням і впровадженням нового терміна – "культурний геноцид", подібно до напрацювань Рафаеля Лемкіна 1933 року ("акт варварства" та "акт вандалізму"). Так, наприклад, норвезький дослідник Антон Вайс-Вендт переконаний, що недосконалість Конвенції про запобігання злочину геноциду і покарання за нього як міжнародного нормативно-правового акта полягає в примітивізованому тлумаченні терміна "геноцид" (Weiss-Wendt, 2019). Науковець стверджував, що помилкою Рафаеля Лемкіна як автора Конвенції була орієнтація лише на досягнення мети – прийняття і ратифікацію міжнародного нормативно-правового акта, однак інструменти, які він застосовував для отримання бажаного, були хибними. Намагаючись уникнути конфліктів і задовольнити вимоги всіх держав-членів ООН, польський юрист вносив чимало корективів у первинний варіант Конвенції, формуючи достатньо вузьке і схематичне бачення геноциду. Як зазначає Антон Вайс-Вендт, у деяких випадках задля ратифікації Конвенції Рафаель Лемкін хибно називав окремі злочини геноцидами (Weiss-Wendt, 2019). Це стало причиною того, що згодом була порушена певна семантична межа між різними видами злочинів і, як наслідок, підміна поняття. Тож на сьогодні одним з основних завдань, на думку Антона Вайса-Вендта, є переосмислення міжнародного визначення терміна "геноцид" відповідно до його ідейних засад і наявних у соціокультурному просторі практик. Очевидно, що Конвенція про запобігання злочину геноциду і покарання за нього мусить мати офіційний і конструктивний вигляд, тому не може фактично дослівно повторювати напрацювання та ідеї Рафаеля Лемкіна. Однак додати до визначення "геноциду" окремі його вияви, що не були раніше вказані, варто і навіть необхідно. Дослідник П. Гавіра Діаз у своїх наукових розвідках також повертався до походження терміна "геноцид" (Gavira Díaz, 2022). Зокрема він наголошував на тому, що дефініція геноциду в Конвенції не відтворює всіх можливих форм злочину, прописаних раніше Рафаелем Лемкіном. Тож, аналізуючи сучасні практики саме "культурного геноциду", П. Гавіра Діаз довів потребу в деконструкції усталеного визначення поняття геноциду. Автор запропонував до вже наявних у Конвенції форм геноциду (біологічної та фізичної) додати культурну. У такий спосіб тривимірну структуру геноциду, на думку дослідника, буде визнано на міжнародному рівні.

Натомість сербський науковець К. Лекіч поняття "культурний геноцид" відокремлював від загального поняття "геноцид" (Lekić, 2022). Автор зауважив, що доки культурний геноцид не є визнаним на міжнародному рівні, його вияви і наслідки залишаються "непомітними" для світової спільноти, унаслідок чого гинуть цілі етноси. Особливу небезпеку культурного геноциду К. Лекіч убачав у можливості його здійснення в будь-який істо-

ричний момент: під час війни, під час фізичного геноциду і навіть у мирний час. Схожої думки дотримується К. Чаухан (Chauhan, 2023, p. 78). У своїх роботах дослідниця аргументувала важливість внесення терміна "культурний геноцид" до міжнародних нормативно-правових актів. Вона зазначала, зокрема, що вияви насильства, які містять культурний геноцид, здійснюють значний вплив на саму суть людини, адже інструменти культурного геноциду передбачають руйнацію самої ідентичності особистості. Відтак після культурного геноциду від пригнобленого населення залишається лише "оболонка", натомість внутрішні переконання і принципи просто зникають.

Зрештою дискусії навколо подальшого існування й упровадження терміна "культурний геноцид" тривають. Чимало дослідників апелюють до міжнародних нормативно-правових актів, що передбачають захист культурної спадщини і покарання за її знищення (Motta, 2021). Однак не варто забувати, що культурний геноцид спрямований на знищення не лише матеріальних культурних цінностей, а й нематеріальних також, тому від упровадження цього терміна в інтернаціональну нормативно-правову базу залежить культурне і духовне існування не одного сучасного етносу.

Дискусія і висновки

Отже, у процесі дослідження з'ясовано, що проблема тлумачення геноциду і його контекстуалізація відповідно до сучасних практик геноциду посідає чільне місце в наукових розвідках як українських, так і зарубіжних авторів. Спираючись на формування поняття "геноцид" у теорії Рафаеля Лемкіна в логіці історико-культурного розвитку та його оригінальну концептуальну ідею, ми виявили соціокультурну природу явища геноцид, а також її актуалізацію в сьогоденні практиках культурного геноциду. Проаналізовано також погляди науковців на невідповідність визначення терміна "геноцид" у Конвенції про запобігання злочину геноциду і покарання за нього первинній концепції Рафаеля Лемкіна, на основі чого виокремлено два новітні напрями досліджень: доповнення терміна "геноцид" у міжнародному розумінні культурною компонентою або ж упровадження нового юридичного терміна "культурний геноцид". Перспективи подальших студій полягають у застосуванні отриманих даних під час компаративних досліджень культурного геноциду.

Список використаних джерел

- Бакальчук, В. (2022, 25 серпня). *Культурний геноцид як складова частина міжнародного злочину РФ в Україні*. Національний інститут стратегічних досліджень. <https://niss.gov.ua/news/komentar-ekspertiv/kulturnyy-henotsyd-yak-skladova-chastyina-mizhnarodnoho-zlochyynu-rf-v>
- Вайс-Вендт, А. (2019, 28 жовтня). *Рафаель Лемкін та популярний дискурс про геноцид*. Спільне.Commons. <https://commons.com.ua/en/rafael-lemkin-ta-formuvannya-diskursu-pro-genocid/>
- Bilsky, L., & Klagsbrun, R. (2018). The return of cultural genocide? *European Journal of International Law*, 29(2), 373–396. <https://doi.org/10.1093/ejil/chy025>
- Chauhan, K. (2023). Rethinking the concept of cultural genocide under international law. In F. Jacob, & K.S. Todzi (Eds.), *Genocidal violence concepts, forms, impact* (pp. 61–82). De Gruyter Oldenbourg.
- Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide*. (1948). United Nations General Assembly Resolution 180 (II). <https://ihl-databases.icrc.org/en/ihl-treaties/genocide-conv-1948?activeTab=undefined>
- Gavira Díaz, P. (2022). The physical, biological and cultural dimensions of genocide: An expansive interpretation of the crime? *Journal on Ethnopolitics and Minority Issues in Europe*, 21(1), 111–151. <https://doi.org/10.53779/CNWQ2236>
- Lekić, K. (2022). Cultural genocide: Definition, characteristics, hazards. *Megatrend Review*, 19(3), 427–439. <https://doi.org/10.5937/MegRev2203427L>
- Lemkin, R. (1933). Acts constituting a general (transnational) danger considered as offences against the law of nations. In *Additional explications to the special report presented to the 5th conference for the unification of*

penal law in Madrid. <http://www.preventgenocide.org/lemkin/madrid1933-english.htm>

Lemkin, R. (1944). Chapter IX: Genocide. In *Axis rule in occupied Europe: Laws of occupation – analysis of government – proposals for redress* (pp. 79–95). Carnegie Endowment for International Peace.

Lemkin, R. (1946). Genocide. *American Scholar*, 15(2), 227–230. <http://www.preventgenocide.org/lemkin/americanscholar1946.htm>

Lemkin, R. (1945). Genocide – a modern crime. *Free World*, 4, 39–43. <http://www.preventgenocide.org/lemkin/freeworld1945.htm>

Motta, G. (2021). Cultural genocide. An open debate. In B. Romiti, & A. Folliero (Eds.), *The safety and security of cultural heritage in zones of war or instability* (p. 8–14). IOS Press.

Tiemessen, A. (2023, September 20). *Cultural genocide in law and politics*. Oxford Research Encyclopedia of International Studies. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190846626.013.762>

References

Bakalchuk, V. (2022, August 25). *Cultural genocide as international crime committed by the Russian Federation in Ukraine*. National Institute for Strategic Studies [in Ukrainian]. <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/kulturnyy-henotsyd-yak-skladova-chastyna-mizhnarodnoho-zlochynu-rf-v>

Weiss-Wendt, A. (2019, October 28). *When the end justifies the means: Raphaël Lemkin and the shaping of a popular discourse on genocide*. Spine. Common [in Ukrainian]. <https://commons.com.ua/en/rafael-lemkin-ta-formuvannya-diskursu-pro-genocid/>

Bilsky, L., & Klagsbrun, R. (2018). The return of cultural genocide? *European Journal of International Law*, 29(2), 373–396. <https://doi.org/10.1093/ejil/chy025>

Chauhan, K. (2023). Rethinking the concept of cultural genocide under international law. In F. Jacob, & K.S. Todzi (Eds.), *Genocidal violence concepts, forms, impact* (pp. 61–82). De Gruyter Oldenbourg.

Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide. (1948). United Nations General Assembly Resolution 180 (II). <https://ihl-databases.icrc.org/en/ihl-treaties/genocide-conv-1948?activeTab=undefined>

Gavira Diaz, P. (2022). The physical, biological and cultural dimensions of genocide: An expansive interpretation of the crime? *Journal on Ethnopolitics and Minority Issues in Europe*, 21(1), 111–151. <https://doi.org/10.53779/CNWQ2236>

Lekić, K. (2022). Cultural genocide: Definition, characteristics, hazards. *Megatrend Review*, 19(3), 427–439. <https://doi.org/10.5937/MegRev2203427L>

Lemkin, R. (1933). Acts constituting a general (transnational) danger considered as offences against the law of nations. In *Additional explications to the special report presented to the 5th conference for the unification of penal law in Madrid*. <http://www.preventgenocide.org/lemkin/madrid1933-english.htm>

Lemkin, R. (1944). Chapter IX: Genocide. In *Axis rule in occupied Europe: Laws of occupation – analysis of government – proposals for redress* (pp. 79–95). Carnegie Endowment for International Peace.

Lemkin, R. (1946). Genocide. *American Scholar*, 15(2), 227–230. <http://www.preventgenocide.org/lemkin/americanscholar1946.htm>

Lemkin, R. (1945). Genocide – a modern crime. *Free World*, 4, 39–43. <http://www.preventgenocide.org/lemkin/freeworld1945.htm>

Motta, G. (2021). Cultural genocide. An open debate. In B. Romiti, & A. Folliero (Eds.), *The safety and security of cultural heritage in zones of war or instability* (p. 8–14). IOS Press.

Tiemessen, A. (2023, September 20). *Cultural genocide in law and politics*. Oxford Research Encyclopedia of International Studies. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190846626.013.762>

Отримано редакцією журналу / Received: 31.03.24

Прорецензовано / Revised: 20.04.24

Схвалено до друку / Accepted: 22.04.24

Iryna KRAVETS, PhD Student

ORCID ID: 0000-0003-2288-7266

e-mail: irakrav2018@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

CURRENT APPROACHES TO THE "CULTURAL GENOCIDE" CONCEPTUALIZATION

Background. In the context of increasing the amount and range of cultural genocide crimes and the absence of a legitimate international policy for its prevention and punishment, require of its research, as well as the rethinking of the concept of "genocide" in general, is being actualized. Accordingly, the purpose of the research is to analyze current approaches to "cultural genocide" conceptualization based on the primary socio-cultural concept of "genocide."

Methods. The research employs theoretical methods of analysis, synthesis, comparison, and generalization, along with structural-logical and contextual methods.

Results. The main reasons for the world community's attention to the study of the "cultural genocide" phenomenon are analyzed. The vectors of contemporary research into practices of cultural genocide are considered. It is clarified that the basis of such recent studies of genocidal practices has already been outlined in Raphael Lemkin's theory. The development of his theory is examined, from the proposal of the "act of barbarism" and "act of vandalism" terms to the introduction of the novel concept of "genocide." The characteristic features of genocide as a campaign aimed at the destruction of a national group are considered, as well as its key phases: the destruction of the national pattern of the oppressed group and the imposition of the national pattern of the oppressor. According to Raphael Lemkin's theory, the techniques of genocide are identified, among which particular attention is paid to the cultural ones. The newest approaches to expanding the meaning of the "genocide" concept considering contemporary cultural practices of genocide (biological, physical, and cultural components) and the introduction of a new legal term "cultural genocide" are analyzed.

Conclusions. The definition of "genocide" by international legal documents, particularly the Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide, does not represent all the components and manifestations of genocide defined by Raphael Lemkin's original socio-cultural concept. Since this inconsistency creates new cultural and legal collisions within the international space, relevant options for understanding and interpreting the "genocide" and "cultural genocide" concepts need to be found.

Keywords: genocide, international crime, cultural pattern, national identity, ethnicity, nation, cultural policy.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

МОРАЛЬНІСНА КУЛЬТУРА

УДК 172; 304.42

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).07](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).07)

Ірина МАСЛІКОВА, д-р філос. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0001-9463-5223

e-mail: i.i.maslikova@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ЕМПАТІЯ ЯК ПРОТИДІЯ ПОЛІТИЧНОМУ НАСИЛЬСТВУ:
НА ШЛЯХАХ ДО СУСПІЛЬСТВА ТУРБОТИ

Вступ. У статті окреслено концептуальний ландшафт дослідження альтруїзму, який (ландшафт) дозволяє пояснити відмінності біологічного, поведінкового та психологічного альтруїзму, визначити його специфічні риси та намітити перспективи міждисциплінарного вивчення емпатії. Висвітлено історію формування поняття "емпатія", з'ясовано його відмінність від симпатії та співчуття. Виявлено важливість емпатії для обґрунтування нормативних моральних суджень у формуванні мотивації щодо полегшення страждань інших. Зроблено наголос на когнітивних і емоційних характеристиках емпатії, які постають дієвими мотиваційними чинниками для індивідуальної допомоги іншим і слугують засадою для формування політичних та управлінських рішень щодо інституційної допомоги вразливим групам людей. Зосереджено увагу на важливості емпатії для моральної свідомості та моральної діяльності.

Методи. У дослідженні використано загальнонаукові методи аналізу та синтезу для з'ясування сутності емпатії, її ролі у формуванні моральної свідомості та моральної діяльності; систематизації різних уявлень про емоційні реакції людини та можливості турботливих відносин у сучасному суспільстві. Аналіз проблем політичного насильства та можливостей його подолання здійснено в міждисциплінарній інтеграції культурологічного, філософсько-етичного та психологічного знання.

Результати. Розглянуто можливості розвитку емпатії через техніки морального виховання ("індуктивне навчання", моделювання, діалогічне обговорення дилемних ситуацій, закріплення навичок турботи через співпрацю, "конфірмація"), які випрацюють психологи моралі та представники етики турботи як нового міждисциплінарного напрямку досліджень взаємовідносин громадян. Розкрито перспективи етики турботи у розв'язанні проблем, що виникають у практиках охорони здоров'я, соціальної допомоги, національної оборони та безпеки, реалізації політичних протестів та активної участі в громадянському житті. Визначено дослідницький потенціал етики турботи в здійсненні аналізу досвіду різних форм політичного насильства, скоєного під час війн, геноциду, тероризму. Урахування контекстів вчинення конкретних актів політичного насильства дозволить краще зрозуміти причини політичного насильства, розробляти алгоритми розв'язання подібних конфліктів та механізми запобігання цим конфліктам.

Висновки. Важливим чинником протидії насильству постає емпатія, яка актуалізується під час документування актів насильства та через сприйняття мистецьких творів, репортажів, літературних розповідей, які містять фіксації досвіду страждань. Така практика є необхідною для задіяних у реабілітації жертв політичного терору та геноцидів; тих, хто шукає механізми справедливого покарання воєнних злочинців та відшкодування моральної шкоди жертвам насильства; хто по завершенню конфліктів вибудовує умови спільного життя для вцілілих. Тим самим створюються умови взаємної довіри, поваги та допомоги, що є засадами суспільства турботи.

Ключові слова: емпатія, альтруїзм, співчуття, насильство, війна, геноцид, етика турботи, суспільство турботи, моральне почуття, моральна діяльність.

Вступ

Невивчені уроки Другої світової війни призвели до повторення жахів масових убивств, геноцидів у Камбоджі, Руанді, Боснії, терористичних актів в Європі, Америці, на Близькому Сході. Одинадцятий рік триває російська агресія проти України, кожен день якої примножує страждання і затягує у свою орбіту все більше людей. Очевидно, що страждання та політичне насильство, що їх викликає, постають предметом постійних розмислів та дискусій. Політологи намагаються зрозуміти та пояснити причини політичного насильства, знайти ефективні правові заходи протидії йому. Психологи загострюють увагу на психічних станах тих, хто чинить насильницькі дії. Політики та аналітики курсують між полюсами умиротворення агресора та недопущення подальшої ескалації насильства, з одного боку, та воєнничої готовності вести нещадну боротьбу з ним, з іншого боку. Філософські дискусії спрямовані не лише на критичний аналіз використання насильства, у якому шліфуються моральні аргументи, а й на пошук того, що може протистояти насильству.

Антиподом насильства є альтруїстичні акти, які спрямовані на допомогу іншим, на утримання від дій, що можуть завдавати шкоду і страждання іншим. Чи здатний альтруїзм бути дієвим механізмом протистоян-

ня злу? Чи можуть альтруїстичні інтенції бути у фундаменті суспільства, у якому мінімізують страждання та реалізують турботу про громадян?

Пошук відповідей на ці запитання спонукає звернутися до концептуального бекграунду досліджень феномену альтруїзму, який містить дескриптивні та прескриптивні теорії, аналіз яких дозволяє побачити відмінності між біологічним, психологічним та поведінковим альтруїзмом (Schramme, 2017, р. 206–207). Біологічний альтруїзм як різновид еволюціоністських концепцій пояснює допомогу іншим через різні біологічні механізми. Однак для нормативної теорії, яка формувала б приписи моральної поведінки, такий концепт не має вирішального значення, оскільки він не бере до уваги моральні стани свідомості особистості, зокрема її інтенційність, а зосереджується на нееґотичній та взаємовигідній поведінці, яка може призводити до репродуктивного успіху групи особин.

Поведінковий альтруїзм – це теоретичний підхід, який у розгляді результатів конкретних дій, зокрема різних форм співпраці, визначає альтруїзм як поведінку, що приносить користь іншим та завдає певних утрат агентів дії. На цьому концепті вибудовують різні теорії поведінкової економіки, однією з проблем яких є консеквенціалістська зосередженість на короткострокових та довгострокових наслідках дії – сукупності ви-

трат у напрямі максимізації добробуту без урахування моральних почуттів, зокрема взаємності, щедрості, довіри (Bowles, 2016).

Психологічний альтруїзм – це концепція, яка пояснює альтруїзм як мотивацію до збільшення благополуччя іншого. Трактують цю концепцію, власне, як психологічної відбувається з огляду на те, що вона апелює до особливих ментальних станів індивіда – намірів та мотивів принести користь іншому. Тому альтруїзм тут означає діяти через турботу про добробут інших людей, де турбота про іншого є самоціллю, а не інструментальною цінністю (Schramme, 2017, p. 208).

Нормативні теорії беруть за основу психологічне розуміння альтруїзму як "внутрішнього" прийняття нормативної сили моральних вимог, спрямованих на турботу про інших, та неуходження інших в особливих ситуаціях. Отже, нормативне розуміння альтруїзму вбирає в себе й особливу мотивацію до дії заради блага іншої людини, й афективні та когнітивні складники. Когнітивність альтруїзму виявляється не лише в здатності розрізняти правильне і неправильне, добре та погано, а й у визнанні іншої людини як вищої цінності, як такої, що має безумовну моральну значущість. Афективність альтруїзму виявляється у співчутті, емпатії до іншої людини (Schramme, 2017, p. 206–209). Отже, виникає низка питань: що таке емпатія, чим вона відрізняється від симпатії та співчуття, як вона виявляється в моральній свідомості, якою є її роль у моральній діяльності, як її можна розвивати, чи може вона слугувати запобіжником насильства?

Огляд літератури. В останні три десятиліття відбуваються жваві дискусії щодо можливостей подолання різних видів насильства на шляхах побудови суспільства добробуту та взаємної турботи. У працях сучасних європейських та американських дослідників (Боулза С., Дарвола С., Матраверса Д., Нагеля Т., Шрамме Т. та ін.) актуалізовано питання альтруїстичної поведінки, ролі моральних почуттів у формуванні турботливого ставлення до інших. Дослідження Ноддінг Н. та Гоффмана М. висвітлюють можливості розвитку емпатії та альтруїстичної поведінки в процесах морального виховання. Роботи Гемінгтона М., Слоута М., Хельд В. визначають важливість емпатії в міжлюдських стосунках, демонструють можливості етики турботи в окресленні індивідуальних та суспільних вимірів моралі, позначають перспективи етики турботи в осмисленні подолання насильства.

Мета дослідження – з'ясувати роль і значення емпатії у формуванні суспільства турботи та виявити її потенціал у протидії політичному насильству.

Методи

У дослідженні використано загальнонаукові методи аналізу та синтезу для з'ясування сутності емпатії, її ролі у формуванні моральної свідомості та моральної діяльності; систематизації різних уявлень про емоційні реакції людини та можливості турботливих відносин у сучасному суспільстві. Аналіз проблем політичного насильства та можливостей його подолання здійснено в міждисциплінарній інтеграції культурологічного, філософсько-етичного та психологічного знання.

Результати

Доволі цікавим є той факт, що термін "емпатія" з'явився в англійській мові, з якої далі поширився і в інші європейські мови лише у ХХ ст. Цей термін ввів у науковий обіг психолог Едвард Тітченер в 1909 р., який перекладав з німецької на англійську мову роботу німецького філософа та психолога Теодора Ліппса "Einfühlung, Inner Imitation, and Organic Feelings". Т. Ліппс

вибудовував психологічну теорію мистецтва, що ґрунтувалася на понятті "вчування" – "Einfühlung", яким в естетичній традиції, починаючи від Й. Г. Гердера, позначали особливий зв'язок між активним психічним життям суб'єкта та неживим світом об'єкта (Matravers, 2017, p. 77).

У дослідженні таких зв'язків перенесення відчуттів емоцій суб'єкта на естетичний об'єкт Ліппс позначає терміном "вчування" / "Einfühlung" / "емпатія": "Я не відчую себе стосовно речі як щось відмінне від неї, радше я в ній... Це те, що я маю на увазі під емпатією: відмінність між мною і об'єктом зникає або, скоріше, її ще немає" (цит. за: Matravers, 2017, p. 80). Під час тривалого споглядання естетичного об'єкта у свідомості суб'єкта актуалізується ідеальне, споглядале "я", яке може відрізнитися від справжнього "я" з його справжніми ідеями, думками, мотивами, почуттями тощо. Однак принципово важливим є те, що естетична концепція емпатії Ліппса уможливила поворот у розумінні емпатії: від міркувань про специфічне почуття до об'єкта краси до розмислів про особливе почуття до людини, захоплення нею. Таке усвідомлення ставлення до іншого заклало підвалини неестетичного розуміння емпатії Е. Тітченера, яку він метафорично визначав як "м'язи розуму", за допомогою яких ми в уяві бачимо і переживаємо специфічні стани і почуття інших людей, зокрема серйозність, гордість, велич тощо (Matravers, 2017, p. 80–81).

Але, незважаючи на те, що термін "емпатія" введено в обіг лише на початку ХХ ст., це не означає, що осмислення емпатії не відбувалося в західній філософії. Девід Г'юм у "Трактаті про людську природу" та Адам Сміт у "Теорії моральних почуттів" писали про симпатію та співчуття як специфічні моральні почуття, за допомогою яких ми здатні відчувати біль і страждання інших. Сьогодні можна побачити термінологічну плутанину в описі почуттів, однак є принципова відмінність між емпатією та симпатією, на яку влучно вказує американський філософ моралі Майкл Слоут. Емпатія пов'язана із переживанням того, як інша людина переживає страждання, отже, "емпатія передбачає, що почуття іншого (мимоволі) пробуджуються в нас самих, наприклад, коли ми бачимо, що іншій людині боляче. Це ніби її біль вторгається в нас..." Симпатія виникає стосовно того, хто переживає страждання, а тому "ми також можемо лише пожаліти людину, яка страждає від болю, і щиро побажати їй всього найкращого" (Slote, 2010, p. 15).

Схоже розрізнення можна побачити в американського філософа моралі Стівена Дарволла, який зазначає, що емпатія виявляється в тому, як людина відчуває переживання іншої людини, уявляючи її страждання та небезпеки, тоді як симпатія є способом піклування про іншого. Емпатія – це те, "як речі виглядають з перспективи іншого", симпатія – "з перспективи того, хто піклується" (Darwall, 2002, p. 51).

Емпіричні дослідження, проведені психологами у ХХ столітті, засвідчують, що емпатія відіграє вирішальну роль у розвитку достеменною альтруїстичної турботи про інших. Саме емпатія спонукає до діяльній допомозі нужденним і тим, хто страждає, на відміну від ординарного співчуття, яке викликає стан дистресу в того, хто споглядає страждання інших і може вийти із такого негативного стану через дистанціювання від тих, хто в біді. Отже, емпатія є діяльним виявом альтруїзму на відміну від співчуття, яке може мати егоїстичні інтенції (Slote, 2010, p. 16).

Висновки психології щодо сутності емпатії були взяті за основу міркувань для побудови нормативних теорій моралі. Сучасні теоретики етичного сентименталізму

дійшли згоди в тому, що емпатія відіграє важливу роль у розвитку моральної свідомості особистості в когнітивному та афективному аспектах. По-перше, здатність сприймати думку іншого є важливою для обґрунтування нормативних моральних суджень. По-друге, уміння співчувати іншій людині, відчувати її біль та її потреби, є важливим для формування мотивації щодо полегшення страждань інших (Schramme, 2017, р. 212–213).

З огляду на це, емпатія відіграє й особливу роль у реалізації морального вчинку, спрямованого на благо іншої людини. Оскільки емпатія є здатністю поставити себе на місце іншої людини, вона дозволяє формувати практично-раціональні судження щодо універсальної вимоги визнання інших. І це, за висловом видатного американського філософа Томаса Нагеля, "дозволяє поширити цей об'єктивний інтерес на потреби та бажання людей загалом або на потреби та бажання будь-якої конкретної особи" (Nagel, 1978, р. 83). Із цього випливає нормативна вимога допомоги іншому, хто опинився в складній ситуації так само, як і мати можливість отримати допомогу від інших, якщо б ви самі потребували такої самої допомоги (Nagel, 1978, р. 84). При цьому емпатію, як і альтруїзм, розглядають теж у двох її вимірах – когнітивному, як інтелегібельну здатність розуміти почуття інших, та емоційному, як здатність переживати почуття інших людей як свої власні. Обидва виміри емпатії є важливими для діяльній допомогі тим, хто опинився у скрутній ситуації. "Емоційна" емпатія є дієвим мотиваційним чинником для взаємодії з іншим, реалізації безпосередньої допомоги або утримання від шкідливих дій. "Когнітивна" емпатія через узагальнення розуміння потреб інших здатна формувати основу для політичних та управлінських рішень щодо інституційної допомоги вразливим групам людей (Hamington, 2017, р. 266).

Розглядаючи роль емпатії в міжлюдських відносинах, для розуміння її сутності радять взяти до уваги висновки американського філософа моралі Моріса Гемінгтона. По-перше, емпатія дозволяє вийти за рамки стереотипів, оскільки вона актуалізується як реакція на конкретну людину або конкретні групи людей, їхні унікальні історії, а не на абстрактне поняття нужденних чи жертв. Тим самим підживлюється моральна мотивація допомагати. По-друге, емпатія відображає онтологію моралі з інших позицій, ніж склалися в базових концептах нормативної етики, яка розглядала морального суб'єкта як автономного агента. Емпатія лежить у фундаменті моралі взаємозалежних суб'єктів у їхніх взаємовідносинах, чутливих до контекстів окремих дій. Отже емпатія і турбота надають засоби для спільних справ, об'єднуючи людей з різними ідентичностями. По-третє, емпатія є основою моральної діяльності, оскільки вона запускає в дію механізми допомоги іншим. Отже, мораль не обмежується станами свідомості, а втілюється в моральному ставленні до іншого та в моральній дії. По-четверте, емпатія стимулює моральний прогрес, оскільки емпатична уважність здатна викликати співчуття до тих людей, які в межах нормативної етики перебували за межами морально дозволеного. Прикладом зміни моральних оцінок, які відбувалися, зокрема, й через публічне чи приватне зізнання деяких осіб, є трансформація регуляції сексуальних відносин. По-п'яте, емпатія створює можливості для розширення кола турботи через екстраполяцію на інших переживання власних негативних тілесних станів, які є універсальними (голод, холод, хвороби, біль від ушкодження), що закріплює відчуття та розуміння нашої спільності (Hamington, 2017, р. 267–268).

Оскільки емпатія відіграє важливу роль у моральній свідомості особистості та її моральній діяльності, важливими є дослідження можливостей розвитку емпатії як рушійної сили моралі, з одного боку, та як мотиваційного та когнітивного чинника, що можуть бути дієвими в допомозі нужденним та постраждалим у результаті різних трагедій, з іншого боку. Доволі цікавим є вивчення емпатії як засади етики турботи, яке провів Мартін Гоффман. Американський психолог розглядає кілька стадій розвитку емпатії, які пов'язані із просоціальними, альтруїстичними та моральними мотиваціями. Якщо перші вияви "емпатії" в маленької дитини відбуваються через емоційне "зараження" і є певною мірою мімікрією, коли немовля плаче через плач іншої дитини, то усвідомлена форма емпатії зростає із набуттям лінгвальних навичок та особистого досвіду дитини. Такий досвід не обов'язково може бути досвідом переживання власних страждань чи їх спостереження, цьому може сприяти слухання історій, читання вголос книжок спочатку дорослими, згодом самостійно. Так дитина вчиться проектувати переживання інших на себе, не втрачаючи власної ідентичності. Зі зростанням когнітивних здібностей та досвіду дитина вчиться співчувати не лише тому, що актуально відчувати інші, але й уявляти реакції інших на її можливі дії стосовно них. І нарешті, дитина починає усвідомлювати наявність груп людей, які об'єднані спільним способом життя, обставинами, інтересами та спільними цілями. І в розрізненні таких груп вона вчиться відчувати співчуття до нужденних, хворих, пригноблених, безпритульних тощо як до певного, іноді маргіналізованого класу людей, а не окремих індивідів (Hoffman, 2000, р. 29–110).

Розвитку моральної мотивації, за Гоффманом, повинні сприяти батьки або ті, хто бере участь у вихованні дітей за допомогою "індуктивної дисципліни" (Hoffman, 2000, р. 150), яка відрізняється від традиційних дисциплінарних практик погроз та моралізування через нагадування приписів і заборон. Гоффман використовує поняття "індукції" в психологічному сенсі для позначення певного спонування до процесу або дій, спрямованих на спричинення певних реакцій та поведінки людини. Така дисциплінарна техніка покликана привертати увагу дитини до страждань жертви шкоди за допомогою емпатійної схильності дитини, застосовуючи всі механізми, які здатні викликати емпатію. І якщо дитина сама спричиняє комусь шкоду, "індукція" створює умови для відчуття провини на основі емпатії, переживання почуття неповаги до себе за несправедливе заподіяння шкоди іншій людині (Hoffman, 2000, р. 151). Оптимальний тиск на дитину для зупинення шкоди, певна наполегливість або відстороненість від вияву любові, висловлювання розчарування та несхвалення шкідливих дій, моральне порівняння, формування бажання поставити моральним зразком, яким інші можуть захоплюватися, повинні сприяти не розвитку поступливості, слухняності чи підпорядкування дитини волі іншого, а саме зміні почуттів щодо інших – розвитку співчуття та співпереживання, контролю за своєю поведінкою з огляду на почуття інших. Тим самим відбувається розвиток моральної мотивації та моральне вдосконалення особистості в сім'ї (Hoffman, 2000, р. 159; 288–290).

"Індуктивне навчання" може продовжуватися в інститутах освіти, у яких через долучення до кращих зразків мистецтва, читання художньої літератури, перегляд та обговорення фільмів і ТВ-програм, міжнародну академічну мобільність відбувається культивування чуйності та усвідомлення масштабів впливу дій або короткострокових і віддалених наслідків бездіяльності (як своєї, так

і різних спільнот, урядів) на життя та благополуччя інших, зокрема тих людей, які істотно віддалені в просторі і часі. Важливу роль у такій моральній соціалізації відіграють візуальні медіа, оскільки вони здатні передавати вираз основних універсальних емоцій на обличчях акторів чи учасників різних шоу, а реципієнти відповідно через власну міміку здатні емоційно реагувати на життєві події. Тим самим актуалізується почуття єдності та співпереживання, зокрема й представниками інших культур, відбувається критичне переосмислення стереотипів, упереджень ворожості та ненависті щодо представників інших груп (Hoffman, 2000, p. 295, 298).

Схожий підхід до морального виховання, що пов'язує із розвитком емпатії, пропонує американська дослідниця питань освіти та одна із засновниць етики турботи Нел Ноддінгс. Вона потрактує моральне виховання як процес, що має складатися з чотирьох складників. На першому етапі вчитель моделює ситуацію та власним прикладом демонструє турботливе ставлення і співчуття. Наступний етап передбачає діалог, активну комунікацію, у якій є змога обговорювати моральні дилемні ситуації і вчитися слухати іншого в процесі обґрунтування правильного морального рішення. Третій етап пов'язаний із закріпленням навичок турботи на практиці через співпрацю, взаємну допомогу у виконанні завдань у малих групах, участь у громадських роботах тощо. Завершальним етапом є "конфірмація" – підтвердження, доведення моральності своїх дій через пояснення моральності своїх мотивів (Noddings, 2002, p. 15–18). Отже, така практика морального виховання покликана формувати в дітей уміння розпізнавати та передбачати потреби інших, розуміти власні дії та вчинки інших людей. І це, на думку Ноддінгс, дозволяє сподіватися на те, що такі діти, про яких добре піклуються, будуть нездатні в майбутньому до актів насильства, обману та зневаги до інших (Noddings, 2002, p. 154).

Отже, розвинута емпатія задає можливості для емпатійної турботи про інших та формування суспільства турботи. На початку XXI ст. у соціально-філософському дискурсі розвивається та усталюється новий напрям міждисциплінарних досліджень – етика турботи, теоретичні підвалини якої закладено в останні два десятиліття XX ст. такими теоретиками фемінізму як Керолл Гілліган, Нел Ноддінгс, Джоан Тронто. Хоча сучасна етика турботи залишає свій генетичний зв'язок із ідеями фемінізму, що були пов'язані, по-перше, із критикою деонтологічної та консеквенціалістської етики як такої, що імпліцитно надавала перевагу упередженням панівної маскулінної ідентичності, і, по-друге, обґрунтуванням особливої ролі емоцій в моральних судженнях, оцінках та діях, проте не обмежується цим.

Складність та комплексність суспільного та приватного життя потребує різних міркувань у розв'язанні моральних проблем. Консеквенціалістська та деонтологічна етика є радше теоріями справедливості, яка має перспективи реалізації через принципи неупередженості, раціональності, рівності та права людини. Консеквенціалістська етика, що апелює до максимізації блага як бажаного наслідку соціальних дій, виявляє свою спроможність у вирішенні різних економічних питань та виробленні рішень щодо підтримки чи зміни політичних інститутів. Деонтологічна етика виявляє свій конструктив у вирішенні питань морально належного та забороненого, що є дотичними до правової сфери регуляції відносин. Етика чесноти охоплює широке коло питань, пов'язаних зі сферою міжлюдської взаємодії від сім'ї і друзів до різних спільнот, ураховуючи широкі контексти політики як здатності людей жити та взаємодіяти разом.

Етика турботи, що виникає як різновид етики чесно-ти, бере до уваги не лише академічні настанови теорії моралі, а й багатий моральний досвід учасників таких взаємодій, доволі часто драматичних. Моральні оцінки, міркування та нормативні приписи формуються з огляду на досвід постраждалих, їхніх почуттів, намірів та переконань, який вони висловлюють прямо або через репортажі й публіцистику, літературні чи художні розповіді. Тим самим, дослідники моральних проблем сучасного суспільства можуть зробити більш перспективні реальні кроки в розвитку прикладних теорій практик охорони здоров'я, соціальної допомоги, національної оборони, безпеки та правопорядку, політичних протестів та громадянської активності, ніж міркування, які будуть вироблятися, за влучним визначенням американської дослідниці етики турботи Вірджинії Хельд, "в антисептичній атмосфері чистої раціональності або чистої теорії моралі" (Held, 2008, p. 148). Як наслідок, можуть формуватися моральні судження щодо конкретних дій, які ґрунтуються не лише на раціональних установах, але й на почуттях емпатії та співчуття.

Отже, сучасна етика турботи зосереджує увагу на взаємовідносинах та контекстах стосунків, ролі емоцій, емпатії зокрема, у діяльній допомозі іншим, розширенні кола турботи про інших. Зосереджуючись на емоційному та когнітивному аспектах емпатії, етика турботи здатна окреслити індивідуальні та суспільні (політичні) виміри моралі (Slote, 2007, p. xiii). Тим самим може бути закладений фундамент для розв'язання проблем у сфері охорони здоров'я, освіти, навколишнього середовища, бізнесу, соціальної політики (Hamington, 2017, p. 264), правопорядку та національної оборони.

З огляду на такі перспективи етика турботи задає можливості для аналізу досвіду різних форм насильства, зокрема скоєного під час війн, етнічних чисток і геноциду, терористичних атак тощо. Ураховуючи особливу чутливість такої проблематики, у такому дослідженні важливо дотримуватися певного балансу досвіду насильства: брати до уваги не лише позиції жертв, до яких доволі швидко виникає співчуття, а й відчуття тих, хто його коїть (Held, 2008, p. 157–158). І це дозволить значно ширше побачити контексти конфліктів, що дасть змогу, по-перше, зрозуміти причини політичного насильства, відкоригувати сценарії їх розв'язання, розробити політичні та правові механізми запобігання майбутнім конфліктам. Так, В. Хельд у своїй книзі "Чим поганий тероризм. Мораль та політичне насильство" зазначає, що глибокий аналіз терористичної атаки 11 вересня 2001 р. актуалізував цілу низку гострих питань, пов'язаних із розумінням його сутності, а саме: яка межа, що розділяє виправдану самооборону від морально невинного тероризму; що означає навімисність чи ненавмисність застосування насильства для виконання різних завдань; у чому полягає відмінність між "невинними" жертвами та "законними" цілями; чи є у класифікації терористичних дій обов'язкова прив'язка до жертв нон-комбатантів; чи є обґрунтованими права на самовизначення суспільств; як подолати аморфність міжнародного права та неспроможність наддержавних інституцій ефективно реагувати на конфлікти, уникаючи катастроф; у якій спосіб узгодити міжнародне право щодо стандартів "гуманітарної інтервенції" та її моральної виправданості тощо (Held, 2008, p. 13–25, 38, 44–48).

Через активізацію терористичних атак на Західний світ загострилося питання формування моральної оцінки тероризму з огляду на причини, які викликали незадоволення й образу тих, хто коїв терористичні акти. Репортери-документалісти та дослідники досвіду

ізраїльсько-палестинського конфлікту зазначають, що почуття приниження та сорому підживлюють конфлікт і помсту ефективніше, ніж будь-які інші чинники. Як зазначає Хельд, симпатія до палестинців виникла не тільки через ситуації економічної збитковості регіону та знищення реальної політичної влади, але й через "приниження" культури: усвідомлення економічної слабкості регіону на тлі славетного інтелектуального та мистецького минулого сприймається представниками ісламського світу як "приниження" традиційної ісламської культури як нездатної протистояти натиску агресивної капіталістичної культури та західного способу життя (Held, 2008, р. 26–27). Не дивно, що саме почуття приниження знаходять свій відгук у свідомості представників західної цивілізації. Екстраполяція такого почуття на власний досвід людини, вихованої на цінностях європейської культури, викликає емпатійну силу та співчуття до тих, кого принижують, оскільки людина західної культури приниження пов'язує із втратою людської гідності, утиском самоповаги. Що, власне, й викликає почуття солідарності із тими, кого принижують, і гніву проти їхніх ворогів. Проте не можна ігнорувати факт можливих маніпуляцій свідомістю громадян, коли терористів та спільноти, до яких вони належать, перетворюють на жертви. Прикладом цього є терористичний напад на Ізраїль 7 жовтня 2023 р., одним із наслідків якого була хвиля антисемітських нападів у країнах Західної Європи та США, а також масові акції підтримки "палестинського народу", не в останню чергу інспіровані академічною елітою лівацького штибу. Іншим прикладом є ситуація російсько-української війни, яка загострила проблему "скасування" російської культури на міжнародній арені та спроби її репрезентантів виставляти себе з позицій жертви. Очевидно, що такі цинічні маніпуляції викликають ретравматизацію реальних жертв війни, завдаючи їм нестерпного болю (Маслікова, 2023, с. 6).

По-друге, художні зображення, літературні та публіцистичні твори потужно впливають на почуття емпатії глядачів та читачів, не дозволяють поглинути у вирі замовчування болю жертв сучасних геноцидів та жахливих умов їхнього життя після трагедії. Прикладом таких розповідей є репортажні книги Войцеха Тохмана "П'яння півнів, плач псів" про особисті історії страждання жителів Камбоджі після геноциду, скоєного червоними кхмерами, "Сьогодні ми намалюємо смерть" про спроби подолати психологічну травму масових убивств тутсі в Руанді, "Ти наче камінь їла" про напружену в емоційному сенсі роботу антропологів, які ідентифікують жертв "етнічних чисток" у Боснії; книги Славенки Дракулич "Вони б мухи не скривдили" та "Війна всюди однакова", у яких авторка намагається з'ясувати причини, які перетворили звичайних людей на воєнних злочинців, що коїли злочини проти людства та "етнічні чистки" під час Боснійської війни в 90-х роках ХХ ст., крізь призму біографій конкретних людей описує досвід травматизації жінок через зґвалтування, страждання біженців тощо; збірка есе "Дивлячись на чужі страждання" Сьюзен Зонтаг, яка актуалізує питання впливу фотографій війни і насильства на свідомість, як вони здатні формувати різні почуття, зокрема й емпатії до жертв, бути інструментом політичних маніпуляцій та зупиняти війни.

Сьогодні в Україні з'являється багато книг, у яких емоційно фіксують жахливі реалії російсько-української війни. Важливим свідченням першого року повномасштабного російського вторгнення в Україну, яке не просто вводить читача в жах насильства та виносить окремі історії на "суд громадської думки", але й надає сподівання на майбутню відплату злочинцям у юридичних

судах є збірка репортажів "Найстрашніші дні мого життя", написана українськими та іноземними аналітиками, журналістами та юристами. Проте війна триває й усвідомлення наслідків цієї війни, злочини якої в травні 2023 р. Парламентська асамблея НАТО визнала геноцидом проти України, ще попереду. Але в будь-якому разі такі фіксації досвіду страждань необхідні для тих, хто сьогодні працює в напрямі реабілітації жертв політичного терору та геноцидів, хто задіяний у пошуках механізмів справедливого покарання воєнних злочинців, хто ставить питання про способи відшкодування моральної шкоди, завданої насильством, хто мусить покласти край практиці замовчування злочинів та анонімізації жертв і їхніх страждань, яка наражає жертви на постійну ретравматизацію, хто після розв'язання конфлікту вибудовує нові умови для спільного життя вцілілих.

По-третє, усі ці складні напрями діяльності необхідні не лише тим, хто вижив після політичного терору і геноциду, але й потенційно всьому людству для того, щоб страшні злочини насильства не повторювалися. Тому такі книги, фото- та відеорепортажі, мистецькі проекти потрібні як дидактичний матеріал у моральному вихованні громадян для превенції політичного терору в будь-яких його формах. Такі сповнені болу історії здатні розвивати емпатію, співчуття до страждань інших, чуйність до потреб інших, що може слугувати запорукою турботливих стосунків. Взаємодія громадян, орієнтованих на такі турботливі стосунки, уже сьогодні активно та ефективно себе заявляє через різні громадські організації, що виконують соціальні функції. В Україні засвідчили таку ефективність різні волонтерські спільноти, благодійні організації, культурні та освітні інституції, задіяні в активній підтримці військових, поранених, ВПО, постраждалих від військових дій, у відбудові зруйнованої інфраструктури та в реалізації завдань культурної дипломатії (Маслікова, 2023, с. 4–5). Уже одинадцятий рік російсько-української війни можна спостерігати сталі зв'язки довіри між громадянами, різними волонтерськими спільнотами, військовими, що перебувають на "нулях", які можна схарактеризувати як "допомога тим, хто допомагає захищати тих, хто нас захищає": вже стала звичною практика донатити кошти волонтерам (особливо після жорстоких ракетних атак), які оперативнo постачають військовим засоби захисту та інші необхідні речі.

Отже, етика турботи має потенціал для розуміння та облаштування такого турботливого суспільства, у якому співіснують різні спільноти та відкриті можливості для участі в економічному, політичному й громадському житті; діяльність інститутів соціальної допомоги, догляду, освітні та культурні інститути перебувають у центрі, а не на периферії соціальної уваги та впливів; система права та культурна дипломатія є кращими шляхами до мирного життя і мінімізації загроз насильства та його привабливості.

Дискусія і висновки

Міждисциплінарне дослідження емпатії дозволяє стверджувати, що емпатія відіграє значну роль у розвитку альтруїстичної турботи про інших та в обґрунтуванні нормативних моральних суджень щодо формування мотивації для полегшення страждань не лише тих, хто перебуває в зоні уваги діючого суб'єкта, але й уразливих груп людей. Когнітивна характеристика емпатії, що виявляється в здатності розуміти почуття інших, та її емоційна природа, яка виявляється в здатності переживати почуття інших як свої власні, постають дієвими чинниками для індивідуальної та інституційної допомоги тим, хто страждає. Культивування емпатії можлива через

спеціальні техніки морального виховання ("індуктивне навчання", моделювання ситуацій, дискусії навколо дилемних ситуацій, закріплення навичок турботи про інших у спільних проєктах, визнання своєї моральної позиції), і це задає позитивні перспективи формування турботливих взаємовідносин громадян. Етика турботи як міждисциплінарний напрям дослідження міжлюдської взаємодії містить потужний потенціал для розв'язання проблем практик охорони здоров'я, соціальної допомоги, національної оборони та безпеки, політичного та громадянського життя, політичного насильства, скоєного під час війн, геноциду, тероризму. Дослідження емпатії в контексті етики турботи, дозволяють стверджувати, що емпатія є важливим чинником протидії насильству. Емпатія набуває своєї мотиваційної сили під час документування актів насильства та в процесі сприйняття мистецьких і літературних творів, документальних репортажів, що містять фіксації досвіду страждань. Емпатія є необхідною для тих, хто допомагає в реабілітації жертв політичного насильства та геноцидів; для тих, хто залучений у пошуки механізмів справедливого покарання воєнних злочинців та здійснення справедливого відшкодування моральної шкоди жертвам політичного насильства; для тих, хто після завершення конфліктів створює умови спільного життя для вцілілих. Емпатія є тим фундаментом, на якому може бути побудоване суспільство турботи, у центрі якого – безумовна цінність людського життя, повага, взаємна довіра та допомога, а кращими шляхами до мирного життя спільнот є система права та культурна дипломатія.

Список використаних джерел

- Maslikova, I. (2023). Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії*, 1(12), 4–9.
- Bowles, S. (2016). *The moral economy. Why good incentives are no substitute for good citizens*. Yale University Press.
- Darwall, S. (2002). *Welfare and Rational Care*. Princeton University Press.

- Hamington, M. (2017). Empathy and care ethics. *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (Heidi Maibom, Ed.) (p. 264–272). Routledge.
- Held, V. (2008). *How terrorism is wrong: morality and political violence*. Oxford University Press.
- Hoffman, M. (2000). *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*. Cambridge University Press.
- Matravers, D. (2017). Empathy in the aesthetic tradition. *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (Heidi Maibom, Ed.) (p. 77–85). Routledge.
- Nagel, T. (1978). *The possibility of altruism*. Princeton University Press.
- Noddings, N. (2002). *Educating moral people: a caring alternative to character education*. Teachers College, Columbia University.
- Schramme, T. (2017). Empathy and altruism. *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (Heidi Maibom, Ed.) (p. 203–214). Routledge.
- Slote, M. (2007). *The ethics of care and empathy*. Routledge.
- Slote, M. (2010). *Moral Sentimentalism*. Oxford University Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.

References

- Maslikova, I. (2023) International cooperation in the field of culture in the conditions of the russian-ukrainian war: cultural aspect. *Ukrainski kulturolohični studii*, 1(12), 4–9 [in Ukrainian].
- Bowles, S. (2016). *The moral economy. Why good incentives are no substitute for good citizens*. Yale University Press.
- Darwall, S. (2002). *Welfare and Rational Care*. Princeton University Press.
- Hamington, M. (2017). Empathy and care ethics. *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (Heidi Maibom, Ed.) (p. 264–272). Routledge.
- Held, V. (2008). *How terrorism is wrong: morality and political violence*. Oxford University Press.
- Hoffman, M. (2000). *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*. Cambridge University Press.
- Matravers, D. (2017). Empathy in the aesthetic tradition. *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (Heidi Maibom, Ed.) (p. 77–85). Routledge.
- Nagel, T. (1978). *The possibility of altruism*. Princeton University Press.
- Noddings, N. (2002). *Educating moral people: a caring alternative to character education*. Teachers College, Columbia University.
- Schramme, T. (2017). Empathy and altruism. *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (Heidi Maibom, Ed.) (p. 203–214). Routledge.
- Slote, M. (2007). *The ethics of care and empathy*. Routledge.
- Slote, M. (2010). *Moral Sentimentalism*. Oxford University Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.

Отримано редакцією журналу / Received: 15.04.24

Прорецензовано / Revised: 25.04.24

Схвалено до друку / Accepted: 25.04.24

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

ORCID ID: 0000-0001-9463-5223

e-mail: i.i.maslikova@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

EMPATHY AS A COUNTER TO POLITICAL VIOLENCE: TOWARDS A CARING SOCIETY

Background. The article outlines the conceptual landscape of altruism research, which allows explaining the differences between biological, behavioral and psychological altruism, identifying its specific features and mapping out the prospects for interdisciplinary research on empathy. The article highlights the history of the concept of "empathy" and clarifies its difference from sympathy and compassion.

Methods. The importance of empathy for the substantiation of normative moral judgments and the formation of motivation to alleviate the suffering of others is revealed on the basis of the findings of modern psychology. Emphasis is placed on the cognitive (the ability to understand the feelings of others) and affectional (the ability to experience the feelings of others as one's own) characteristics of empathy, which are effective motivational factors for individual assistance to others and which serve as a basis for the formation of political and managerial decisions on institutional assistance to vulnerable groups of people.

Results. An attention is focused on the importance of empathy for moral consciousness and moral action. The article considers the possibilities of developing empathy through moral education techniques ("inductive discipline", modelling, discuss dilemma situations, improvement of caring skills through cooperation, "confirmation"), which are being developed by moral psychologists and representatives of care ethics as a new interdisciplinary research field on the formation of caring relationships between citizens. The article reveals the prospects of care ethics in solving problems, which are arising in the practices of health care, social assistance, national defence and security, political protests and active participation in civic life. The research potential of care ethics to analyse the experience of various forms of political violence, which were committed during wars, genocide, and terrorism is determined. Taking into account the contexts of specific acts of political violence will allow us to better understand the causes of political violence, develop algorithms for resolving such conflicts and mechanisms for their prevention.

Conclusions. An important factor in countering violence is empathy, which is actualised when acts of violence are documenting and through the perception of works of art, reportages, and literary stories that document the experience of suffering. This practice is necessary for those are involved in the rehabilitation of victims of political terror and genocide, those who seek mechanisms for fair punishment of war criminals and compensation for moral damage to victims of violence, those who build conditions for survivors to live together after the war. Development of empathy creates conditions for mutual trust, respect and assistance, which are the foundations of a caring society.

Keywords: empathy, altruism, compassion, violence, war, genocide, care ethics, caring society, moral sense, moral activity.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 111.8:378.015
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).08)

Андрій МОРОЗОВ, д-р філос. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0003-4050-9621
e-mail: a.morozov@knute.edu.ua
Державний торговельно-економічний університет, Київ, Україна

Владислав ШАПОВАЛОВ, канд. філос. і матем. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-4029-5240
e-mail: slavichek27@gmail.com
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

Сергій ГУДКОВ, канд. філос. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-1948-9630
e-mail: hudoksergey@gmail.com
Державний торговельно-економічний університет, Київ, Україна

ОНТОЛОГІЧНІ ПІДГРУНТЯ МОРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ. ЧАСТИНА II

Вступ. Забуття проблематики буття, викреслювання ідеї буття зі світогляду сучасної людини, орієнтація на індивідуалістично-гедоністичні практики призводять до звуження повноти особистості, дегуманізації її морально-духовного виміру, відчуження від власної сутності. Поворот мислення до буття, до його сутнісних основ дозволить знайти надійний онтологічний фундамент для моральної культури, розхитаної внаслідок скептицизму та нігілізму, а людині – здійснити екзистенційний поворот у пошуках втраченої сутності. Метою статті є дослідження онтологічних основ моральної культури. Завданнями першої частини статті є дослідити онтологічний каркас моральної культури, фундаментальні осі, на яких вона ґрунтується; завданнями другої частини статті – проаналізувати моральні поняття свободи, совісті, гідності і рівності крізь призму онтологічного каркасу.

Методи. У статті використано історико-філософський та компаративний метод, а також методи генеалогії і герменевтичних методів інтерпретації. Загальною парадигмою дослідження є трансцендентальна анти-позитивістська традиція філософування.

Результати. Показано, що параметри реальності, її внутрішньої структури задаються онтологічним каркасом, а саме: осями сакрального і профанного, єдиного і множинного, феноменального і сутнісного (належного). Підкреслено фундаментальний зв'язок етичного і онтологічного, у якому буття людини є завжди моральним буттям. Від нашого розуміння буття залежить моральна культура, наші уявлення про добро і зло. Моральні поняття мають онтологічний характер, указують на об'єктивну ціннісну реальність, "матеріальне апіорі". Зазначено, що онтологічна гідність включає в себе формальний та матеріальний (змістовний) аспекти, передбачаючи наявність онтологічної рівності всіх людей, онтологічної свободи та онтологічного сумління.

Висновки. Бачення буття як священного дару уможливило онтологічну гідність людини, тобто її невідчужену трансцендентальну само-бутність. Бачення священного дару буття в єдності різноманіття передбачає бачення онтологічної рівності всіх людей, що, будучи різними, водночас рівні, оскільки всі вони обдаровані буттям. Онтологічна рівність людей потребує певного "спільного знаменника" людства, що може варіюватися залежно від обраної парадигми. Змістовним вираженням онтологічної гідності є онтологічна свобода, яка полягає в здатності людини говорити світові трансцендентальне "так" чи "ні", обирати між буттє-центричним та егоцентричним способами існування. Усвідомлення двох полюсів буття – сутнісного і феноменального – породжує онтологічну совість: тривогу особистості стосовно автентичності власного буття та провини за те, що вона не стала самою собою.

Ключові слова: онтологічний каркас, онтологічний спільний знаменник, буття як священний дар, онтологічна рівність, онтологічна гідність, онтологічна свобода, онтологічне сумління, трансцендентальна батьківщина.

Вступ

Герменевтичне коло знання-буття

У першій частині нашої статті ми писали про наявність у людини до-рефлексивного (до-філософського і до-теоретичного) морально-екзистенційного "налаштування" на буття загалом. Ми описали його як трансцендентальне "так" або "ні", фундаментальне першорішення, яке передує усім іншим подальшим життєво-практичним рішенням. Згодом екзистенційне налаштування, за певних умов, концептуально оформлюється у філософське вчення, у розвинуту філософську систему, але остання неодмінно виростає з цього стихійно-інтуїтивного онтологічного досвіду. Ми також зазначали, що одним з базових параметрів онтологічного досвіду, його "каркасу", є онтологічна вісь "священне-профанне". Наше місце на цій осі може бути зумовлене або позитивним досвідом співпричетності до священної таємниці буття, або навпаки негативним досвідом богопокинутості (відсутність досвіду – теж досвід).

В ідеалі, у великих мислителів, які досягли статусу мудреця, генія, пророка чи святого, знання і буття утворюють герменевтичне коло, яке ґрунтується на принципі їхньої вихідної totoжності, сформульованому Парме-

нідом: "мислити і бути – одне". Відтоді філософське вчення стає життєвою програмою, а філософська теорія – відповідним способом життя, який утілює життєву програму на практиці. У такому випадку сама постать мислителя-філософа виражає принцип "medium is the message", коли вчитель стає духовним наставником для власних учнів. Учитель виступає не просто посередником для передачі знань, а ключовою фігурою, яка формує світогляд, цінності та способи мислення учнів. Учитель може слугувати взірцем і джерелом натхнення, впливаючи на особистісний розвиток учнів. Інакше знання залишається безплідним і нежиттєздатним, у кращому разі інтелектуальною забавою, "грою в бісер". Повторимось, що в ідеалі, який реалізується в поодиноких випадках видатних особистостей, ми досягаємо кола: буття (вихідний онтологічний досвід, смисловий ескіз) – знання (раціональне оформлення цього досвіду, формування раціональної картини світу) – буття (підтвердження на практиці дієвості та ефективності теорії, прагнення передачі власного досвіду іншим як утілення турботи за весь світ). Буття як останній і перший елемент тріади імпліцитно містить в собі моральний компонент.

Утім, навіть якщо не брати видатних людей, а звернутися до середньостатистичної практики, то варто і тут підкреслити фундаментальний зв'язок етичного і онтологічного. Буття людини є завжди моральним буттям, де вже апіорі присутня ієрархія цінностей та система моральних координат. Бути – означає бути кимось або чимось, діяти в певний спосіб, що імпліцитно передбачає знання того, що я *повинен* робити, тобто певну етику поведінки. Від того, яким буде наше розуміння буття, залежить те, якою буде наша моральна культура, наші уявлення про добро і зло, справедливе і несправедливе, гідне і негідне, моральне і аморальне тощо. Усі моральні поняття починаються з цього буттєвого коріння, усі вони мають онтологічний характер, тобто вказують на об'єктивну ціннісну реальність, "матеріальне апіорі" (у термінах М. Шелера). Розуміння буття може бути різним: побутовим, науково-теоретичним, художньо-естетичним, містичним тощо, однак воно завжди закладає основу етосу.

Можна підсумувати наші роздуми цитатою П'єра Адо: "...філософська школа відповідає вибору певного способу життя, певного життєвого вибору, або екзистенційної преференції, що вимагає від індивіда радикальної зміни всього життя, повного перетворення; вона відповідає зрештою бажанню *бути і жити певним чином* [курсив наш]. Ця екзистенційна преференція, у свою чергу, передбачає певне бачення світу, і завдання філософського дискурсу – розкрити та раціонально обґрунтувати і цю преференцію, і це уявлення про світ. Отже, теоретичний філософський дискурс народжується з первинної екзистенційної преференції і знову приводить до неї, оскільки силою своєї логічної переконливості, силою свого впливу на слухача він спонукає вчителів та учнів жити згідно з їхнім початковим вибором, можна сказати, що він втілює в собі якийсь життєвий ідеал" (Hadot, 2002, p. 18).

Мета статті. У другій частині нашої статті ми покажемо, як фундаментальні поняття гідності, рівності, свободи та сумління, які традиційно прийнято вважати прерогативою філософської етики, пов'язані із проблематикою буття та онтологічного каркасу і відтак стають поняттями онтологічними.

Огляд літератури. Спираючись на праці Платона, Фоми Аквінського, І. Канта, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, М. Гайдеґґера, Дж. Гердера, П. Тіліха, М. Фуко, С. Аміна, Й. Зізіюласа, В. Малахова, Г. Гессе та ін., крізь призму онтологічного каркасу та його фундаментальних осей: священне-профанне, єдине-множинне, сутнісне-феноменальне – розглянемо онтологічний вимір поняття людської гідності в її формальних та змістовних виявах за допомогою низки суміжних понять, таких як: "онтологічна рівність", "онтологічна свобода" та "онтологічна совість".

Методи

У статті використано історико-філософський та компаративний метод, а також методи генеалогії і герменевтичні методи інтерпретації. Загальною парадигмою, у руслі якої проведено наше дослідження, є трансцендентальна анти-позитивістська традиція філософування.

Результати

Онтологічна гідність. Гідність – це елемент моральної самооцінки людини, її самоповаги до себе як до безумовної цінності, певної якості, що не можна виміряти кількісно. Гідність – це абсолютна цінність, що не допускає жодного еквіваленту. Її не можна купити чи продати як звичайну річ, бо вона не має ринкової вартості. Саме тому, як стверджує І. Кант, одна людина не

може бути використана іншою лише як засіб, бо людина – це завжди ціль (Kant, 2002). Поняття гідності, на думку В. А. Малахова, "утверджує принципову цінність індивіда як людини взагалі, як представника людства" (Малахов, 2004, с. 113). Як підкреслює філософ, коли ми говоримо про цінність людини, ідеться не про те, що кожна людина повинна заслужити "право на гідність" власними вчинками, які розкрили б її людську природу. Гідність не заслуговується, бо вона не стосується емпіричної площини, а "має характер презумпції (попереднього визнання)" (Малахов, там само). Іншими словами, якщо продовжити думку Малахова, людська гідність є трансцендентальною основою будь-якого культурно-історичного етичного, політичного і правового дискурсу "прав і свобод людини".

Онтологічний характер гідності означає те, що буття кожної людини передусе розділенню на добро і зло, прекрасне і потворне, своє і чуже, корисне і шкідливе. У бутті ціннісні розділення апіорі зняті, бо на перший план виходить тільки те, що людина отримала своє власне буття, вона стала само-бутньою. Вона є (хоча її могло не бути), вона є саме такою, якою вона є (хоч могла бути іншою), тому її буття вже на до-ціннісному рівні є гідним, об'єктивно благим.

Якщо поглянути на проблему гідності крізь призму осі священне-профанне онтологічного каркасу, то ми неодмінно дійдемо висновку, що буття кожної людини є священним даром. З цього приводу Фома Аквінський використовує таку коротку формулу: "Бог, даючи буття, водночас створює те, що це буття може сприйняти" ("Deus simul dans esse, productum id quod esse recipit") (De potentia q. 3, a. 1 ad 17) (Thomas Aquinas, 2017). Водночас кожна сутність отримує своє буття як дар: "Щойність або сутність не є своїм власним буттям, а річчю, яка субсистує¹ лише в участі у власному бутті" ("Sua quidditas vel essentia non est ipsum suum esse, sed est res subsistens in suo esse participato") (Super librum de causis, lect. 7) (Thomas Aquinas, 2017). Водночас Бог як перша сутність (першопричина) не причетний до чогось; Він є само-буттям, Його буття є над-сутнісним (над-субстанційним) і цілком невизначним.

З цитованого уривка можна побачити, що існує фундаментальна різниця між буттям через участь і буттям самим по собі. Останнє є тим, хто дарує, а перше є тим, хто приймає цей дар. У кожній миті реального існування сущого прихована сила само-буття ("ipsum esse"). У самому джерелі нашого існування ми можемо внутрішньо споглядати екзистенціальну силу Творця всього сущого. Наша відносна самобутність ґрунтується на абсолютній само-бутності Творця, без якої ми перетворилися б на ніщо. Наше власне існування насправді видається невимовно таємничим і величезним. Коли ми приймаємо дарунок буття, ми можемо розуміти його

¹ Дієслово "subsisto" можна перекласти як "самостійно існувати", указуючи на внутрішнє, самодостатнє існування субстанції незалежно від зовнішніх акциденцій. У схоластичній філософії це поняття асоціюється з ідеєю субсистенції (subsistentia), яка описує основу існування субстанції, тобто існує незалежно сама по собі і не потребує жодних зовнішніх атрибутів або акциденцій. З іншого боку, "existo" описує більш зовнішній аспект існування, такий як вияв або реалізація субстанції. Це дієслово пов'язане з екзистенцією (existentia), яка описує акт існування субстанції у світі. Отже, основна різниця між цими поняттями полягає в тому, що екзистенція акцентує на процесі і реалізації існування в зовнішньому світі, тоді як субсистенція зосереджується на внутрішній самодостатності та незалежності субстанції.

цінність або не помічати її, бути вдячним за отриманий дар чи нехтувати ним. Ми можемо зайняти на осі профанне-сакральне навіть крайню атеїстично-нігілістичну позицію, заперечивши наше буття як дар і приписавши його випадковій грі сил природи (на цій інтуїції будуються концепції спонтанної самоорганізації матерії). Утім, усі ціннісні шкали, якими ми користуємося, є психологічно, історично та культурно детермінованими, тоді як онтологічна гідність буття як дару є поза-історичною та трансцендентальною.

Онтологічна гідність передбачає бачення *множинності* неповторних сутностей у єдності буття як священного дару. Це виступає первинною умовою будь-якого діалогу між "Я" та Іншим. Без різноманітності неповторних суцільних в лоні буття гідність не була б можливою, адже тоді все існуюче перетворилося б на нерозчленовану тотальність. Кожне неповторне "Я" в єдності буття постає як суще, що отримало своє буття як дар, було звільнено з полону небуття, немов скульптура, звільнена з полону мармуру митцем (метафора Ренесансу): "Я бачив ангела в мармурі та висікав камінь, поки не звільнив його" (Michelangelo Buonarroti, 2009).

Онтологічна гідність передбачає бачення світу не лише з перспективи того, що є, а й з того, що могло бути і мало бути. Онтологічна гідність народжується на перетині протилежних полюсів буття: феноменального і сутнісного, актуального і потенційного, профанного і сакрального. Найповніше за все онтологічна гідність розкривається в межах *метафізичної традиції*, де постулюється, що кожна людська особа, крім феноменального (емпіричного) виміру, наділена ще й внутрішньою сутністю ("формою"), яка потенційно закладена, але яку *належить* актуалізувати. Саме ця апіорна "форма", на нашу думку, є тим, завдяки чому особистісне буття є неповторним та унікальним, а отже – і онтологічно гідним. Кожна особа може втратити моральну гідність ("утрата обличчя"), але ніколи не може бути позбавленою онтологічної гідності, бо вона вже апіорі є завдяки наперед-даної внутрішній сутності. В емпіричній площині особистість обирає екзистенційний вектор свого існування, моральні чи аморальні способи поведінки, розкриття чи приховування власної людської сутності, але вибір завжди розгортається в горизонті наданих сутнісних (потенційних) можливостей.

Таким чином, для метафізичної картини світу кожна особистість має два рівні свого буття: рівень сутнісно-трансцендентальний (який водночас є і можливістю, і належним) та рівень емпіричний, екзистенційний, феноменальний. Можливість тут завжди більша, аніж дійсність. Застосовуючи іудео-християнську термінологію, перший рівень називають "образом Бога", а другий – "подобою Бога". Людина не може скасувати образ, бо він закладений в неї апіорі як можливість стати собою, однак від неї залежить, чи буде вона прагнути до подоби (уподібнення) з Богом, тобто увідповіднити своє емпіричне існування трансцендентальній сутності (первинному Божому заміслу і промислу).

Якщо ж на осі "сутнісне-феноменальне" онтологічного каркасу ми зсуваємося повністю в бік феноменального, ігноруючи сутнісний полюс, а на осі "сакральне-профанне" – у бік профанного, ігноруючи сакральний полюс буття, тоді про жодну онтологічну гідність не може йтися. У такій позитивістській картині світу людина – це сума того, що вона робить: актуальне без потенційного, феноменальне без сутнісного, профанне без священного, "поверхня" без "глибини". Подібний реду-

кований погляд, на нашу думку, дегуманізує людину, позбавляє її буття повноти смислу.

Онтологічна рівність. Онтологічна гідність включає в себе формальний та матеріальний (змістовний) аспекти. Формальний аспект гідності передбачає наявність онтологічної рівності всіх людей. Змістовний аспект передбачає наявність онтологічної свободи та онтологічного сумління. Розглянемо ці аспекти більш докладно. Щойно ми зазначали, що бачення священного дару буття в єдності різноманіття є головною ознакою онтологічної гідності. Така єдність різноманіття водночас передбачає бачення онтологічної рівності всіх людей, які, будучи різними, водночас є рівними один одному з огляду на те, що вони є, тобто тому що всі вони наділені (обдаровані) буттям. Концепція *haecceitas* ("цеїсність"), запропонована Дунсом Скотом, виступає важливою ланкою для поєднання ідеї онтологічної рівності всіх людей з їхньою унікальністю: "Складне ціле є єдиним буттям, але включає безліч часткових буттів; хоча ціле є єдиним сущим, а все ж таки воно має безліч часткових суттєвостей" ("Totius compositi est unum esse, et tamen includit multa esse partialia; sicut totum est unum ens, et tamen multas entitates partiales habet"). *Haecceitas* є тим, що надає кожній особі її унікальну ідентичність, але водночас це поняття не заперечує їхньої фундаментальної рівності на рівні буття: «Вона є форма, завдяки якій складове ціле є "ось це суще"» ("Et illa forma est, qua totum compositum est 'hoc ens'") (Joannes Duns Scotus, 1639, p. 649). Граничним прикладом такої онтологічної рівності є індуїстська формула школи адвайта-веданти "атман є Брахман" ("Мандукья-упанишад" 1.2 "Атхарваведи"), де повністю нівелюється "цеїсність" (*haecceitas*) як дещо ілюзорне, а все індивідуальне оголошується виявом єдиної божественної реальності.

Онтологічна рівність прокладає шлях до емпатії, співчуття, братерства, любові, милосердя тощо. Розуміння світу як єдності множинного означає вихід за межі егоцентризму, повагу до іншого альтернативного способу мислення. Справжня толерантність, її філософське підґрунтя випливає із онтологічної рівності, із усвідомлення того, що кожен індивід належить царству буття як унікальне суще серед інших суцільних, що буття кожного дорогоцінне, що воно є кінцевим і смертним. Дорогоцінність людського буття, повага до нього, впливає саме із цієї кончності. Зумовленість і тимчасовість людей, що існують в океані безумовного абсолюту, означає також їхню слабкість, немічність, але водночас і велич. (Пригадується метафора людини як "мислячого очере-ту" Б. Паскаля). Немічність усіх суцільних, яким дароване буття (час), спонукає до жалю і співчуття до кожного. Немічність і тимчасовість потребує захисту і турботи. Сама турбота як така виростає з тимчасовості і кончності людини як сущого. Недарма Гайдеггер, називаючи людське існування "ось-буттям", характеризує його як "буття-у-напрямку-смерті" (*being-towards-death*) і водночас як онтологічну "турботу" (Heidegger, 1979).

Онтологічна рівність людей передбачає наявність якогось спільного "онтологічного знаменника людства"¹,

¹ Спільний онтологічний знаменник – концепт, який ми пропонуємо в нашому дослідженні джерел моральної культури для опису фундаментальної реальності, що лежить в основі всіх явищ. Інакше кажучи, він є способом пошуку або визначення того, що є спільним і основоположним для всіх форм існування, незалежно від їхньої мінливості чи різноманітності. У філософії та релігії цей принцип дозволяє розкривати зв'язки між різними феноменами, надаючи їм універсального сенсу і цілісності.

перед яким вони будуть рівними. Залежно від філософської чи релігійної системи це може бути:

- природа речей, логос, фатум (антична традиція),
- природа Будди, Дао (далекосхідна традиція),
- божественний розум, Христос-Логос, Церква як Тіло Христове (монотеїстична традиція),
- абсолютна ідея (гегельянство),
- родова сутність людини (марксизм),
- закон у широкому сенсі слова: наприклад, закони природи, закони розуму, суспільні закони тощо (просвітницька традиція).

При цьому, спільний онтологічний знаменник не передбачає однаковості та скасування унікальності. Філософську апологію рівності можна простежити ще з часів античності, зокрема в Сенеки:

"Я радий дізнатися від тих, хто приходить від вас, що ви живете в дружніх стосунках зі своїми рабами. Це личить такій розумній і добре освіченій людині, як ти. "Вони – раби", – заявляють люди. Ні, скоріше вони чоловіки. "Раби!" Ні, товариші. "Раби!" Ні, вони невибагливі друзі. "Раби!" Ні, вони наші товариші-раби, якщо врахувати, що Фортуна має рівні права як на рабів, так і на вільних людей" (Seneca, 2013).

У Сенеки ми бачимо апеляцію до надіндивідуальної інстанції – Фортуни, яка дає підставу говорити не лише про соціальну, але й онтологічну рівність. Однак, якщо Фортуна – красивий міфологічний символ, то термінологічно більш "строгим" її філософським аналогом є субстанція. Поняття субстанції є класичним прикладом "спільного онтологічного знаменника", який уможливає онтологічну рівність. Наприклад, за Р. Декартом, які б не були індивідуальні особливості кожної конкретної людини, її мислення і пізнання взагалі можливі лише тому, що в їх основі лежить єдина мисляча субстанція (*res cogito*). Таким чином, всі люди онтологічно рівні, бо вони належать до цієї мислячої субстанції.

В І. Канта аналогом мислячої субстанції як основи індивідуальних емпіричних властивостей пізнавального суб'єкта є т. зв. "трансцендентальний суб'єкт", тобто певні апіорні, необхідні та універсальні форми мислення, завдяки яким досвід індивіда впорядковується і отримує трансцендентальну єдність. По суті, якщо з мислення людини усунути індивідуальні психологічні, соціокультурні характеристики, прибрати навіть поняття "Я", то ми отримаємо чисту суб'єктність, основу будь-якої суб'єктності взагалі, "чистий розум" (філософська лінія Декарт-Кант-Гуссерль). У цій оптиці всі емпіричні суб'єкти при всіх їх відмінностях на феноменальному рівні виявляються рівними на сутнісному рівні, бо їхньою основою виступає трансцендентальний суб'єкт (або в термінах метафізики проста, неподільна, єдина мисляча субстанція).

Філософсько-богословська парадигма називає цю мислячу субстанцію розумною душею. Так само як у трансцендентального суб'єкта є вроджені апіорні форми мислення, так і в душі кожної людської істоти є апіорна структура. Наприклад, європейська інтелектуальна традиція (греко-римський світ, християнство) звикли виокремлювати певні частини або рівні душі. Паралелі між ученнями про три частини душі в Платона, Аристотеля, св. Отців Церкви напрошуються самі собою. Хоча докладний компаративний аналіз їхніх учень про душу не входить в завдання цієї статті, можна одностайно сказати, що для всіх учень спільним є погляд, що апіорні структури (здатності) душі притаманні всім людям від народження, незалежно від того, як конкрет-

ний індивід їх використовує чи втілює. Всі люди як розумні мислячі істоти рівні в сенсі володіння цими апіорними душевними структурами.

Ще більш глибокою основою онтологічної рівності є не сама мисляча субстанція (душа), притаманна кожній людині від народження, а над-субстанціональна основа душі. У досократиків – це Логос, в Аристотеля – "форма форм", у системах об'єктивного ідеалізму – це божественний Абсолют. У християнській теології проблема рівності всього людства розв'язується через другу іпостась Бога-Трійці, а саме через постать Христа, який є втіленим у плоті одвічним Словом (Логосом) Бога. Ідея Бога, що став людиною, пожертвував собою за всі гріха людства, помер та воскрес, уможливіє рівність всіх людей як братів і сестер во Христі, як членів Тіла Христового (Церкви), які, так само як і Христос, воскреснуть. Апостол Павло зазначає з цього приводу: "Де нема ні єлліна, ні юдея, ані обрізаного, ані необрізаного, ані поділу між народами, ані раба, ані вільного, але все й у всьому Христос" (Колосян 3:11). Це означає, що всі рівні перед Судом Божим (тобто вищою справедливістю) у момент всезагального воскресіння.

У літературі та образотворчому мистецтві "спільним знаменником людства" є смерть, де приміряються та усуваються драматичні, соціальні чи психологічні суперечності життя. Так, наприклад, у трагедії В. Шекспіра "Ромео і Джульєтта" лише смерть двох закоханих змогла примирити дві ворогуючі родини Монтеккі і Капулетті, "зрівняти" їх у спільному горі.

Підсумовуючи тему онтологічної рівності, наведемо знаменитий філософський символ фонтану, автором якого є Григорій Сковорода. Цей символ демонструє діалектику рівності і нерівності. Фонтан означає божественну "невидиму натуру" (*natura naturans*), що розлита у видимій природі (*natura naturata*). Бог як джерело премудрості однаково "розлитий" у всьому створеному, однак кожна людина по різному вміщає цю премудрість в себе, має різні благодатні дари від Бога. "Бог багатому подібний Фонтану, що наповнює різноманітні посудини по їхній місткості. Над Фонтаном напис такий: "Нерівна всім рівність". Ллються з різних трубок різні потоки (струмки) в різні посудини, навкруг Фонтана стоячі. Менший посуд менше має, але в тому рівний є більшому, що рівно є повний" (Сковорода, 1973, с.132).

Цивілізаційна рівність і трансцендентальна батьківщина. Крім онтологічної рівності кожного індивіда, ми також можемо визнати онтологічну рівність між націями, расами та цивілізаціями. Теоретичні основи ідеї цивілізаційної рівності заклали у XX ст. А. Тойнбі, О. Шпенглер, С. Гантінгтон та ін., піддавши критиці ідею моноцентричності та висунувши альтернативну ідею поліцентричності розвитку людства, наявність множини "історій". Якщо європоцентризм апіорі передбачав нерівність цивілізацій (*The West and the rest*), де одна цивілізація береться за норму та еталон, авангард історії, а інші (*the rest*) приречені довічно відставати від цього "авангарду" (Фергюссон, Маркс, Белл), то поліцентрична модель будується на принциповій рівності (рівнозначності) усіх цивілізацій та відсутності єдиного цивілізаційного стандарту (Amin, 2010).

У цьому контексті варто згадати романтичну доктрину Дж. Гердера. Вона ґрунтується на концепції "національного духу", "генія народу", який виражається в культурі, менталітеті, мові та соціальному житті. Усьому народу загалом та кожному його представнику властивий спільний дух: він формує історію та керує етосом нації. Саме національний дух робить різних людей на-

лежними до однієї нації як трансцендентальної сутності. Гердер також стверджував, що дух нації дається Богом під час створення, бо "нації – це думки Бога" (Herder, 2007). Незважаючи на те, що "думки" очевидно різні, це думки-наміри одного й того самого абсолютного Бога. Ось де ми бачимо коріння справжнього рівноправ'я.

Онтологічна рівність як на індивідуальному, так і на суспільному (національному чи ще ширше – цивілізаційному рівнях) також означає, що вона є трансцендентальною і не залежить від конкретного емпіричного змісту в процесі суспільно-історичного розвитку. Усі люди і народи рівні в тому, що вони наділені онтологічною гідністю. Культурний рівень націй, як і культурний рівень окремої людини, може переживати піднесення і падіння, духовну незрілість і зрілість розуму (І. Кант), але їхня рівноправність у суспільному бутті вже апіорі забезпечена. Якщо всі нації онтологічно рівні як "думки Бога", це також означає, що всі вони мають онтологічну гідність, тобто апіорну внутрішню цінність, яка забезпечує самоповагу.

Конкретний уряд чи політичний режим може працювати на благо країни та народу або знищувати їх, але завжди залишається онтологічна гідність нації, "трансцендентальна батьківщина" (термін наш), значення якої (і належність до якої) не залежить від обставин часу. Геноцид є злочином не тому, що він порушує міжнародні закони чи конвенції, а саме тому, що він посягає на онтологічну гідність нації, що є апіорною. Емпірична батьківщина, як і будь-який живий організм, може зазнати злості переродження. Скажімо, націонал-соціалізм був злості переродженням і спотворенням ідеї германського духу, коли над цілим народом поставили своєрідний соціальний експеримент, перетворили на соціальну лабораторію зі штучного формування нової ідентичності (ментальності). Політичні перипетії, однак, жодним чином не стосувалися онтологічної гідності німецького народу в сім'ї інших рівноправних європейських народів.

Як слушно зазначає З. Бауман у праці "Актуальність Голокосту", сьогодні, у часи "плинної" реальності, коли завдяки пришвидшеності всіх процесів та величезного масиву інформації стирається історична самосвідомість і культурна пам'ять, ніхто не застрахований від повторення подібних злості трансформацій. Голокост – це не просто трагедія далекого минулого, цікава історикам. Він у будь-який момент може повернутися в новому обличчі (Bauman, 1989). Однак, продовжуючи Баумана, можна сказати, що якщо ми апелюємо до онтологічної гідності та онтологічної рівності всіх без винятку націй, то "у світлі вічності" історична провина за Голокост може бути спокута і пробачена; завжди є змога її очистити та зцілити, повернути до чистоти трансцендентального ідеального пра-образу. Ідея "трансцендентальної батьківщини", до якої апіорі належать представники того чи того народу, є також надійним підґрунтям почуття патріотизму, що не залежить від історичних обставин чи політичної кон'юнктури. В емпіричній площині можна бути "вірним" і "невірним" сином свого народу, але присутність не можна позбавитися самого апіорного факту "синівства", що накладає певні моральні зобов'язання, за які кожен несе відповідальність.

Дуже добре ідею "трансцендентальної батьківщини" можна побачити на прикладі єврейського народу, який тисячі років жив не на своїй землі у вигнанні, у полоні, але мріяв про повернення на Землю Обітовану. У зна-

менитому хорі рабів-юдеїв з опери "Набукко" Дж. Верді є проникливі рядки:

Лети, думко, на золотих крилах;
Лети, відпочиваючи на горах і пагорбах,
Де повітря напоєне теплом і ніжністю,
Солодким ароматом рідної землі!
Вітай береги Йордану,
Зруйновані вежі Сіону...
О прекрасна втрачена батьківщино! (Solera, 2004).

У цих поетичних рядках змальовано образ євреїв – багатостраждального народу, що прагне повернутися в те місце, якого актуально ніде немає (у-топос), у те ідеальне, що ще належить втілювати, виборювати, розбудовувати. Але в якому актуальному стані не була б їхня батьківщина – квітуча чи розорена – вони апіорі належать до неї, а вона – їм. "Трансцендентальна батьківщина" виступає умовою можливості історично даної "емпіричної батьківщини".

Ще один прекрасний художній образ трансцендентальної батьківщини, піднятий на рівень філософського узагальнення, виведений у повісті видатного німецького письменника Германа Гессе "Паломництво в країну Сходу". За сюжетом, герої здійснюють внутрішню подорож у пошуках духовної батьківщини, або "вітчизни душі": "...нашою метою була не просто країна Сходу, або краще сказати, що країна Сходу була не просто країною чи географічним поняттям – вона була вітчизною та юністю душі, вона була скрізь і ніде, і всі часи утворювали в ній єдність позачасового" (Hesse, 2011). Деякі знаходять її; деякі, зневірившись, – втрачають. Це відбувається тоді, коли прагматика здорового глузду перемагає інтуїтивну "логіку серця". Образ "країни Сходу" як духовного царства, запропонований Гессе, перегукується з рядками середньовічного візантійського богослова Ісаака Сірина про Царство Небесне: "Попробуй старанно увійти у внутрішній свій простір (буквально: внутрішню кімнату, дім, церк.-слов. "клеть"), і ти побачиш простір небесний; тому що і той і той – одне і те саме, і, входячи в один, побачиш обидва. Сходи ("ліс-твиця") цього царства всередині тебе, сокровенні в душі твої" (Isaac of Nineveh, 1913). У цьому релігійному контексті трансцендентальна батьківщина означає Царство Небесне, яке знаходиться в люблячому серці. Подорож до цієї батьківщини – це подорож до самого себе.

Історичне буття індивіда, народу, до якого він належить, вектор його розвитку, самооцінка і самоповага, образ майбутнього, ідеал, до якого він прагне, всі його свободи та права, зокрема й "право бути собою" (В. Малахов) – уся ця емпірика нашаровується і узгоджується відповідно до трансцендентальних структур: онтологічної гідності та онтологічної рівності суцільних, наділених священним даром бути, "визволених" з положення небуття, покликаних бути.

Онтологічна свобода. Ми щойно побачили, що онтологічна гідність передбачає рівність кожної людини як суцільного серед інших суцільних, що отримала своє буття як священний дар. Але в чому змістовно виражається ця гідність? Передусім у тому, що кожна людина наділена онтологічною свободою. Як пише М. Фуко, "свобода є онтологічною умовою етики. Але етика є продумана форма, яку приймає свобода" (Foucault, 1997). Це означає, що істота, що не володіє свободою волі, випадає з царини етичного. Вона не може ані нести відповідальності, ані мати заслуг чи провини, бо перебуває "по той бік добра і зла".

На наш погляд, первинне ставлення індивіда до проблеми свободи зумовлене його перебуванням на онтологічній шкалі священне-профана, відповідно до того, як священне відкривається чи приховується від нього. Можна сказати, що саме завдяки позитивному чи негативному досвіду священного/профанного ми опиняємося на моральному роздоріжжі: між фаталізмом та волюнтаризмом.

Один зі шляхів призводить нас до крайнощів наперед-визначеності (умовно назвемо це "фаталізмом"), де людина постає іграшкою незалежних від неї могутніх духовних сил (персоніфікованих в образах богів або безособових). На наш погляд, фаталістичне світовідчуття виникає тоді, коли людина усвідомлює онтологічну прірву між нею та цими надприродними силами, завдяки яким світ стає священною, незбагненою і невимовною таємницею, і коли це усвідомлення настільки вражає і потрясає глибинні основи її буття, що перед обличчям цієї абсолютної могутності та незбагненості проблематизуються будь-які претензії на суб'єктність, само-стійність, самість.

Можна також сказати, що фаталізм як повна відсутність свободи або визнання її ілюзорності потенційно містить у собі різні можливості для моральної інтерпретації. З одного боку, він може вести до пасивно-бездіяльної, безвідповідальної ціннісної настанови та тотального відчуження людини від світу та від самої себе. У такому разі фаталізм набуває аморального та анти-гуманістичного характеру.

З іншого боку, ідея наперед-встановленості може сприяти розвиненню в людини благоговійного трепетного ставлення до всього сущого, що, однак, не позначатиме повної бездіяльності, а радше – неутилітарне споглядальне і водночас дбайливе ставлення до світу як космосу (порядку, гармонії та краси). У такому разі навіть фаталіст може виступати в ролі "пастуха буття" (Heidegger, 1977). Ця метафора М. Гайдеггера, безперечно, спрямовує нас до євангельської притчі про Христа як доброго пастиря, що дбає про спасіння кожної "вівці" (тобто безсмертної душі), але водночас усвідомлює те, що "ніхто бо не може до Мене прийти, як Отець, що послав Мене, не притягне його" (Ів. 6:44). З огляду на це можна сказати, що цей варіант показує синергію між тим, що в силах людини, і тим, що понад її сили. У такому разі наперед-визначеність, що встановлена у вічності (поза часом), не скасовує свободи вибору конкретного індивіда, що перебуває в часі.

З третього боку, на тлі фаталістичного сприйняття може виникнути та розвинути героїчне начало – як спротив інерційності та трагічності буття, як бунт проти неволі та космічної необхідності (герої трагедій Гомера, Софокла, Шекспіра). Бунт проти фатальності (рішучість сказати "ні" природному ходу речей), безперечно, є моральною чеснотою, виявом шляхетності людського духу, який височить над усією природою.

Протилежний шлях на моральному роздоріжжі призведе до крайнощі волюнтаризму, де людина виступає активним суб'єктом, "мірою всіх речей", яка змінює себе та навколишній світ під власні потреби. Волюнтаризм виникає не з чистої ідеї суб'єктності, яка сама по собі означає здатність діяти без зовнішньої детермінації, тобто довільно, спонтанно, завдяки чому людина є агентом (agent) пізнавальної та моральної діяльності (так Кант розумів "свободу"), а саме внаслідок поєднання суб'єктності, яка діє відповідно до своєї "волі до влади", з уявленнями про десакралізований, розчаклований світ – "безсердечний і бездушний порядок" (К. Маркс).

(Подібні уявлення про матеріалістичний світ, у якому немає нічого священного/надприродного є результатом "негативного" досвіду відсутності Бога, або тим, що в аскетичній літературі називають "досвідом богопокинутості" (Morozov, Nikulchev, Kulagin, 2021).

Таким чином, нігілістичний суб'єкт – це колишній благородний герой міфу, що деградував і втратив світлі моральні ідеали в результаті негативного досвіду богопокинутості. Це вже не чистий пізнавальний логічний чи метафізичний суб'єкт-субстанція (cogito), а суб'єкт психічно "навантажений". Моральна інтерпретація такого суб'єктно-центричного світу полягає в тому, що в ньому відсутні об'єктивні "абсолюти" – істина, добро, краса – і, відповідно, все стає суб'єктивним. Воля до влади нігілістичного суб'єкта нічим не обмежена і є потенційно безкінечною. Це означає, що така воля сприймає норми, принципи, ієрархію цінностей як дещо, що обмежує її свободу, а отже – як зло чи непотрібний тягар, якого треба позбутися (Morozov, 2024). Крайнощі такого нігілістичного суб'єкта описані в екзистенціалізмі та постмодернізмі.

Нігілістичний волюнтаризм має, однак, амбівалентний характер. У гонитві за необмеженою свободою і збільшенням влади такий суб'єкт раптово стикається з необхідністю. Митр. Іоанн Зізіулас з цього приводу зазначає: «Моральний сенс свободи, якого нас навчила західна філософія, задовольняється простою можливістю вибору: вільна людина, яка здатна вибрати одну з наданих їй можливостей. Але ця "свобода" завжди пов'язана з "необхідністю" цих можливостей, і кінцевою і найбільш обов'язковою з цих "необхідностей" для людини є саме її існування. Як людина може вважатися абсолютно вільною, якщо вона не може зробити інакше, ніж прийняти своє існування? Кирилов у "Бісах" говорить: "Кожна людина, яка хоче здобути повну свободу, повинна мати мужність покінчити з цим життям... Той, хто наважується на самогубство, стає Богом". Його слова є ремінісценцією слів Заратустри про те, що "бог помер"» (Zizioulas, 1997).

На шляху (добро)вільного заперечення навколишнього світу, його норм і принципів ("правил гри") нігіліст неминуче приходиться до самозаперечення, крайнім виявом якого є самогубство. Утім, як закономірний вияв і результат необмеженої свободи волі, суїцид не вирішує питань, які ставить перед нігілістом життя, а просто демонструє його слабкість і бажання "вийти з гри". Нігілістичний суб'єкт повстає проти світу і зрештою руйнує все, зокрема й себе. Його свобода обертається деспотизмом і рабством тих пристрастей, під впливом яких він опинився (пор. з "тиранічною людиною" в Платона).

Узагальнюючи, можна сказати, що один з виявів онтологічної гідності людини полягає в тому, що вона наділена онтологічною свободою. Остання полягає в здатності людини говорити світові трансцендентне "так" чи "ні": або будувати своє життя в гармонії зі світом, діяти в єдності та в турботі за весь світ, у благоговінні перед священним даром буття, не втрачаючи при цьому власної особистісної самобутності, або йти шляхом підкорення сущого своїй волі, шляхом деконструкції, що неодмінно призводить до самознищення.

Онтологічне сумління. Свобода пов'язана з відповідальністю за її наслідки, а відтак – із совістю як здатністю до моральної самооцінки. Сумління, так як і гідність, породжується через усвідомлення двох полюсів буття – сутнісного і феноменального. Саме тому воно має онтологічний характер. Сутнісне в моральному плані означає належне, ідеальне, мету розвитку, а феноменальне – зріз розвитку в теперішньому фактичному стані існування.

Своєрідне онтологічне тлумачення совісті, її зв'язку зі свободою волі в світлі опозиції сутнісне-феноменальне дає Артур Шопенгауер. Його концепція спирається на принцип схоластів: "*operari sequitur esse*", згідно з яким усе у світі діє відповідно до того, що воно є, тобто відповідно до своєї природи, у якій вже потенційно містяться всі її подальші вияви. Саме ця природа виявляється у всіх діях. Шопенгауер слідом за Кантом стверджує, що внутрішньою, недоступною досвіду основою емпіричності будь-якої речі є "інтелігібельна природа", тобто внутрішня сутність цієї речі, річ-у-собі. Філософ називає цю сутність "волею до життя". Людина не є винятком серед решти природи: вона також має подвійний характер. З одного боку, у неї є емпіричний характер, а з іншого боку, є те, чим цей емпіричний характер є у своїй внутрішній сутності, тобто "інтелігібельний характер":

"Усі його [індивіда] вчинки, що визначаються у своїх зовнішніх властивостях мотивами, ніколи не можуть виявитися іншими, ніж це відповідає цьому незмінному індивідуальному характеру: яким хто є, так він і повинен чинити. Ось чому для даного індивідуума, у кожному конкретному випадку, безумовно можливий лише один вчинок: *operari sequitur esse*" (Schopenhauer, 1995).

Далі Шопенгауер зазначає, що умосяжний характер (внутрішня сутність, або річ-у-собі) перебуває поза простором і часом, вільний від закону причинності, єдиний і незмінний. *Operari* (тобто усі акти) конкретної людини з необхідністю визначаються ззовні мотивами, а зсередини – її характером. Тому все, що б не робила людина, здійснюється з необхідністю. Де ж нам шукати підґрунтя для свободи? Виявляється, що свобода має не до емпіричний, а до інтелігібельний (умосяжний) характер. "У його [індивіда] *esse* – ось де лежить свобода. Він міг би бути іншим, і в тому, що він є, полягає провина і заслуга. Бо все, що він робить, випливає звідси само собою як простий корелят" (Schopenhauer, 1995).

Хоча моральна відповідальність, як ми звикли вважати, стосується емпіричних дій людини, того, що вона робить, у сутності відповідальність стосується того, чим людина насправді є: "Але як не сувора необхідність, з якою, при цьому характері, викликаються мотивами діяння, проте нікому... ніколи не спаде на думку знаходити собі в цьому виправдання і звальвати провину на мотиви: бо людина ясно усвідомлює, що тут... цілком можливий і навіть вийшов би зовсім інший, навіть протилежний вчинок, якби тільки вона сама була іншою. А що вона, як це випливає з учинку, така, а не інша – ось за що вона почувається відповідальною: тут, в *esse*, лежить те місце, куди спрямований бич совісті. Бо совість, це знайомство з власним "я", що виходить з власного способу дій та стає дедалі інтимнішим. Тому докори совісті, що виникають з приводу *operari*, все-таки спрямовані проти *esse*" (Schopenhauer, 1995).

Залишається додати, що, за Кантом, існує фундаментальне інтелігібельне рішення, що лежить в основі всіх інших рішень, згідно з яким людина вже заздалегідь вибрала свій характер, обрала бути тим, чим вона є (посутнісно). Емпіричний характер лише розкриває вільне інтелігібельне рішення, ухвалене заздалегідь.

Розрив між сутнісним і феноменальним виражається і конкретизується через "моральний обов'язок", "тривогу", "провину", "каяття". Почуття онтологічної совісті старець Зосима в "Братах Карамазових" виражає так: "Знай, що кожен винен за гріхи всіх людей". Пауль Тіллх, розвиваючи цю думку Достоевського, називає онтологічну совість "тривогою провини й осуду": "сну-

вання людини ... не тільки дано їй, але й вимагається від неї. Вона відповідає за це; буквально, від неї вимагається відповісти, якщо її запитують, що вона зробила із себе" (Tillich, 2000). Людина має моральний обов'язок "зробити з себе те, ким вона повинна стати, виконати своє призначення" (Tillich, 2000). Але в реальному бутті людина може суперечити своїй сутності, "утрачати свою долю", впадати в моральний відчай.

Конкретизувати далі зміст тривоги можна, виходячи з онтологічної структури реальності, яку ми окреслили вище. Наприклад, поняття сакральне-профанне можуть виступати важливими центрами тяжіння, навколо яких обертається "орбіта" совісті. Онтологічна провина виникає при відповіді на такі морально-екзистенційні питання:

- Чи прагне людина крізь поверхню повсякденного життя побачити сакральний вимір буття світу, чи віддає перевагу винятково повсякденному існуванню ("поверхні"), не бажаючи помічати сакральної глибини?

- Чи вважає вона за краще розчинитися без залишку в матеріальних речах-благах, чи навпаки готова служити речам вищого, над-матеріального порядку (наприклад, самопізнання, духовному зростанню як особистості, самореалізації і, нарешті, богопізнання)? Обирає вона екзистенційну НАСТАНОВУ "мати" або "бути" (за Фроммом)?

- Чи може вона діяти так, щоб бути готовою кожен свій вчинок, думку та слово, життя загалом оцінити з позиції вічної істини, "*sub specie aeternitatis*" (за висловом Б. Спінози)?

- Чи прагне вона діяти в спосіб, що в іудео-християнській традиції зветься "ходіння перед Богом", сприймаючи все, що відбувається, немовби з "рук Божих", у вдячності і смиренні?

- І нарешті, чи обирає людина стати собою, чи уникає цього питання? Чи відчуває вона власну провину за те, що не стала собою?

Онтологічна совість змістовно конкретизує і розкриває онтологічну гідність. Ті дії та способи мислення, які сприяють збереженню гідності, є морально прийнятними з погляду совісті. Водночас морально небажаними є ті дії та способи мислення, які принижують гідність і знелюднюють людину (позбавляючи її суто людських характеристик: свободи, творчості, благоговіння перед священним, внутрішньої сутнісної глибини).

Загалом онтологічне сумління можна визначити як тривогу особистості стосовно автентичності власного буття та провини за те, що вона не стала самою собою.

Дискусія і висновки

Наше моральне буття можна зрозуміти за допомогою онтологічного каркасу світу, який складається із символічної осі: єдине-множинне, сакральне-профанне, сутнісне-феноменальне. Ця онтологічна структура є ключем до розуміння етичних категорій.

Філософія починається з подиву, зумовленого самим фактом існування, із запитання, чому все так, як воно є, і те, чим воно є. Це основне питання виявляє наявність іншої осі в онтологічному каркасі світу: профанне-сакральне. Сучасне природознавство віддзеркалює походження світу в термінах статистичної ймовірності та вірогідності. Неймовірність (малоймовірність) буття взагалі та фактична унікальність людини як розумної істоти приводять нас до телеологічного аргументу існування Бога в його сучасній модифікації та концепції "розумного задуму". У релігійному контексті це дає змогу зрозуміти буття як священний дар. Дивовижна святість буття, яка відкривається спостерігачеві в онтоло-

гічному досвіді, передбачає етичні форми стосунків: повагу, благочестя, благоговіння та святість.

Відстань між нами та священною таємницею буття, яка раптово вражає нас, змушує нас усвідомити власну закинутість у світ. Це ставить питання про те, що насправді залежить від нашої волі. Відповідаючи на це запитання, ми опиняємося на роздоріжжі між двома крайнощами фаталізму та нігілізму. Золота середина тут полягає в тому, щоб прийняти своє існування як даний нам дар. Ми наділені онтологічною свободою, яка полягає в здатності людини говорити світові трансцендентальне "так" чи "ні", залишатися буттєцентричним або егоцентричним.

Свобода пов'язана з відповідальністю, а отже – із совістю. Усвідомлення двох полюсів буття, сутнісного і феноменального, розриву між ними породжує онтологічну совість. Розрив між сутнісним і феноменальним виражається і конкретизується через "моральний обов'язок", "тривогу", "провину", "каття". Людина відповідальна за своє буття і за те, щоб стати собою. Совість – це знайомство людини з власним "Я". Совість також фіксує проблему гідності і свободи. Морально прийнятними є ті дії та способи мислення, які сприяють збереженню онтологічної гідності та свободи, а ті, що принижують гідність і свободу, є морально небажаними.

Бачення множинності рівнозначних сутностей у єдності буття як священного дару уможливорює онтологічну гідність людини. Вона означає набагато більше, ніж звичайна моральна гідність, оскільки виникає з визначеної онтологічної структури. Існування кожної людини як мікрокосмосу в царині макрокосмосу передчує поділ на добро і зло, прекрасне і потворне, корисне і шкідливе. У царині буття ціннісні розмежування апіорі знімаються, бо на перший план виходить лише те, що людина отримала власне буття, що вона стала самобуттям. Кожна людина може втратити моральну гідність на емпіричному рівні, але ніколи не може бути позбавлена онтологічної гідності.

Бачення священного дару буття в єдності різноманіття також передбачає бачення онтологічної рівності всіх людей, що, будучи різними, водночас рівні один одному, оскільки вони є і всі вони обдаровані буттям. Онтологічна рівність людей між собою передбачає наявність певного "спільного знаменника" людства, що може варіюватися залежно від обраної парадигми (філософської, релігійної, художньо-естетичної). Учені мають усебічно осмислити цей спільний онтологічний знаменник, що дозволить усвідомити людство як планетарну єдність у множині різноманітного.

Список використаних джерел

- Малахов, В. (2004). *Етика. Курс лекцій* (5-те вид.). Либідь.
- Сковорода, Г. (1973). *Повне зібрання творів у двох томах*. Т. 1. Наукова думка.
- Amin, S. (2010). *Eurocentrism – Modernity, Religion and Democracy: A Critique of Eurocentrism and Culturalism* (2nd edition), Pambazuka Press.
- Aristotle. (1995). *Metaphysics. Selected Works* (3rd edition) (H. G. Apostle, Ed.). L.P. Gerson.
- Bauman, Z. (1989). *Modernity and Holocaust*. Polity press.
- Bowker, John (Ed.). (2000). *The Concise Oxford Dictionary of World Religions*. Oxford University Press.
- Buonarroti, Michelangelo. (2009). *Poems*. <https://mypoeticside.com/poets/michelangelo-buonarroti-poems>
- Camus, A. (2018). *The Myth of Sisyphus*. Vintage International, Knopf Doubleday Publishing Group.
- Duns Scotus, Joannes. (1639). *Quaestiones in lib. IV Sententiarum*. Tomus VIII. Dist. XI, q. 3, num. 46. Sumptibus Laurentii Durand.
- Foucault, Michel. (1997). *The Ethics of the Concern of the Self as a Practice of Freedom*. Essential Works of Foucault, vol. I: Ethics, (Paul Rabinow, Ed.). The New Press.
- Frankl, V. (2006). *Man's Search for Meaning*. Foreword by Harold S. Kushner and Afterword by William J. Winslade. Beacon Press.

- Fromm, E. (1976). *To Have or to Be?* Harper and Row.
- Hadot, Pierre. (2002). *What is Ancient Philosophy?* (Michael Chase, Transl.). Belknap Press of Harvard University Press.
- Heidegger, M. (1977). *Basic Writings*. Harper and Row.
- Heidegger, M. (1979). *Being and time* (David Farrell Krell, Ed.). Harper San Francisco.
- Herder, J. (2007). *Philosophical Writings* (Desmond M. Clarke and Michael N. Forster, Eds.). Cambridge University Press.
- Hesse, H. (2011). *The journey to the East*. Martino Fine books.
- Isaac of Nineveh. (1913). *Catholic Encyclopedia* (John Peter Arendzen, Ed.). [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Isaac_of_Nineveh](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Isaac_of_Nineveh)
- Kant, I. (2012). *The metaphysics of morals*. (Lara Denis, Ed.). (Mary Gregor, Transl.). Agnes Scott College.
- Malcolm, V. Jones. (2005). *Dostoevsky And the Dynamics of Religious Experience*. Anthem Press.
- Morozov, A. (February, 2024). Ontological dimensions of the main ethical categories: freedom, conscience, equality and dignity. *The journal of oriental studies*. Tokyo. Institute of oriental philosophy (IOP). 33, 251–273.
- Morozov, A., Nikulchev, M., & Kulagin, Y. (2021). Religious experience and temptations of nihilism in spiritual life of personality. *Beytulhikme. The international journal of philosophy*, 11(2), 683–697.
- Pattison, George, & Thompson, Diane Oenning (Eds.). (2001). *Dostoevsky and the Christian tradition*. Cambridge University press.
- Schopenhauer, A. (1995). *On the basis of morality* (E.F.J. Payne, Trans.). Berghahn Books.
- Seneca. (2013). *Moral letters to Lucilius / Letter 47 "On master and slave"*. https://en.wikisource.org/wiki/Moral_letters_to_Lucilius/Letter_47
- Solera, T. (2004). *Nabucco. Libretto*. <http://opera.stanford.edu/Verdi/Nabucco/main.html>
- Thomas Aquinas. (2017). *The summa theologica*. https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_%5B1%5D,_EN.pdf
- Tillich, P. (2000). *The Courage to Be*. Yale University Press.
- Zizioulas, John. (1997). *Being as Communion: Studies in Personhood and the Church* (Contemporary Greek Theologians Series). St. Vladimir Seminary Press.

References

- Amin, S. (2010). *Eurocentrism – Modernity, Religion and Democracy: A Critique of Eurocentrism and Culturalism* (2nd edition), Pambazuka Press.
- Aristotle. (1995). *Metaphysics. Selected Works* (3rd edition) (H. G. Apostle, Ed.). L.P. Gerson.
- Bauman, Z. (1989). *Modernity and Holocaust*. Polity press.
- Bowker, John (Ed.). (2000). *The Concise Oxford Dictionary of World Religions*. Oxford University Press.
- Buonarroti, Michelangelo. (2009). *Poems*. <https://mypoeticside.com/poets/michelangelo-buonarroti-poems>
- Camus, A. (2018). *The Myth of Sisyphus*. Vintage International, Knopf Doubleday Publishing Group.
- Duns Scotus, Joannes. (1639). *Quaestiones in lib. IV Sententiarum*. Tomus VIII. Dist. XI, q. 3, num. 46. Sumptibus Laurentii Durand.
- Foucault, Michel. (1997). *The Ethics of the Concern of the Self as a Practice of Freedom*. Essential Works of Foucault, vol. I: Ethics, (Paul Rabinow, Ed.). The New Press.
- Frankl, V. (2006). *Man's Search for Meaning*. Foreword by Harold S. Kushner and Afterword by William J. Winslade. Beacon Press.
- Fromm, E. (1976). *To Have or to Be?* Harper and Row.
- Hadot, Pierre. (2002). *What is Ancient Philosophy?* (Michael Chase, Transl.). Belknap Press of Harvard University Press.
- Heidegger, M. (1977). *Basic Writings*. Harper and Row.
- Heidegger, M. (1979). *Being and time* (David Farrell Krell, Ed.). Harper San Francisco.
- Herder, J. (2007). *Philosophical Writings* (Desmond M. Clarke and Michael N. Forster, Eds.). Cambridge University Press.
- Hesse, H. (2011). *The journey to the East*. Martino Fine books.
- Isaac of Nineveh. (1913). *Catholic Encyclopedia* (John Peter Arendzen, Ed.). [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Isaac_of_Nineveh](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Isaac_of_Nineveh)
- Kant, I. (2012). *The metaphysics of morals*. (Lara Denis, Ed.). (Mary Gregor, Transl.). Agnes Scott College.
- Malakhov, V. (2004). *Ethics. Course of lectures*. 5th edition. Lybid' [in Ukrainian].
- Malcolm, V. Jones. (2005). *Dostoevsky And the Dynamics of Religious Experience*. Anthem Press.
- Morozov, A. (February, 2024). Ontological dimensions of the main ethical categories: freedom, conscience, equality and dignity. *The journal of oriental studies*. Tokyo. Institute of oriental philosophy (IOP). 33, 251–273.
- Morozov, A., Nikulchev, M., & Kulagin, Y. (2021). Religious experience and temptations of nihilism in spiritual life of personality. *Beytulhikme. The international journal of philosophy*, 11(2), 683–697.
- Pattison, George, & Thompson, Diane Oenning (Eds.). (2001). *Dostoevsky and the Christian tradition*. Cambridge University press.
- Schopenhauer, A. (1995). *On the basis of morality* (E.F.J. Payne, Trans.). Berghahn Books.

Seneca. (2013). *Moral letters to Lucilius* / Letter 47 "On master and slave". https://en.wikisource.org/wiki/Moral_letters_to_Lucilius/Letter_47
Skovoroda, G. (1973). *A complete collection of works in two volumes*. Vol. 1. Naukova dumka [in Ukrainian].
Solera, T. (2004). *Nabucco. Libretto*. <http://opera.stanford.edu/Verdi/Nabucco/main.html>
Thomas Aquinas. (2017). *The summa theologica*. https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_%5B1%5D,_EN.pdf

Tillich, P. (2000). *The Courage to Be*. Yale University Press.
Zizioulas, John. (1997). *Being as Communion: Studies in Personhood and the Church (Contemporary Greek Theologians Series)*. St. Vladimir Seminary.

Отримано редакцією журналу / Received: 05.05.24
Прорецензовано / Revised: 12.05.24
Схвалено до друку / Accepted: 13.05.24

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

Vladyslav SHAPOVALOV, PhD (Philos. and Math.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-4029-5240
e-mail: slavich27@gmail.com
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

Serhii HUDKOV, PhD (Philos.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-1948-9630
e-mail: hudoksergey@gmail.com
State University of Trade and Economics, Kyiv, Ukraine

ONTOLOGICAL FOUNDATIONS OF MORAL CULTURE. PART II

Background. Forgetting the problems of being, erasing the idea of being from the worldview of contemporary humans, and focusing on individualistic and hedonistic practices lead to the narrowing of the personality's fullness, dehumanization of its moral and spiritual dimension, and alienation from one's own essence. The ontological turn of thinking, turn to its essential foundations, will allow finding a reliable foundation for a moral culture shaken by skepticism and nihilism, and making an existential turn in search of a person's lost essence. The article is aimed to study the ontological foundations of moral culture. The task of the article's first part is to investigate the ontological framework of moral culture – its fundamental axes; the task of the article's second part is to analyze the moral concepts of freedom, conscience, dignity, and equality through the prism of the ontological framework.

Methods. The article uses a historical-philosophical and comparative method, as well as methods of genealogy and hermeneutic methods of interpretation. The general research paradigm is the transcendental anti-positivist tradition of philosophizing.

Results. It is argued that the parameters of reality and its internal structure are determined by the ontological framework, namely the axes of sacred and profane, single and multiple, phenomenal and essential (proper). The fundamental connection between the ethical and the ontological, in which human existence is always a moral existence, is emphasized. Moral culture, our ideas about good and evil depend on our understanding of existence. Moral concepts are ontological – point to an objective valuable reality, "material a priori". It is noted that ontological dignity includes formal and material (content) aspects, assuming the existence of ontological equality of all people, ontological freedom and ontological conscience.

Conclusions. The vision of existence as a sacred gift enables the ontological dignity of a person, that is, his non-alienated transcendental self-being. The vision of the sacred gift of being in the unity of diversity, in turn, implies the vision of the ontological equality of all people, who, being different, are simultaneously equal as they are all gifted with being. The ontological equality of people requires a certain "common denominator" of humanity, which may vary depending on the chosen paradigm. A meaningful expression of ontological dignity is ontological freedom, which consists of a person's ability to say a transcendental "yes" or "no" to the world, and to choose between being-centric and egocentric modes of existence. Awareness of the two poles of existence – the essential and the phenomenal – gives rise to an ontological conscience: an individual's anxiety about the authenticity of one's own existence and guilt for not being oneself.

Keywords: ontological framework, ontological common denominator, existence as a sacred gift, ontological equality, ontological dignity, ontological freedom, ontological conscience, transcendental homeland.

Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The authors declare no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УРБАНІСТИКА

УДК 304.444:392:394

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).09](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).09)

Yevheniia BUTSYKINA, PhD (Philos.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0002-4350-6103

e-mail: butsykina@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

**VERNACULAR GARDEN AS URBAN LANDSCAPE ELEMENT
(COMPARATIVE ANALYSIS OF KYIV AND PREŠOV CASES)**

Background. *The aim of the paper is to compare the vernacular gardening within urban landscapes in Ukraine and Slovakia through its ability to enhance resident engagement and reduce levels of indifference and alienation.*

Methods. *I apply Lehtinen's idea of urban aesthetics as a compromise, highlighting the significance of engaging with city imperfections to achieve urban harmony, as well as Jackson and von Bonsdorff offer contrasting perspectives on the landscape concept and urban environment, respectively. Cureton introduces the concept of "vernacular landscape," while Macauley emphasizes the embodied experience of walking in the city. Fenner's insights on gardens enrich the discussion by highlighting their historical resonance and aesthetic allure. Additionally, the text explores the interdisciplinary approach to analyzing vernacular gardens, drawing on concepts from Foucault and Heidegger to provide a comprehensive understanding of their socio-cultural and aesthetic significance within urban landscapes.*

Results. *Vernacular gardens in Kyiv's Rusanivka microdistrict play significant role in intertwining private and public spaces through the lens of care. Amidst the backdrop of war in Ukraine, these gardens symbolize resilience and resistance. Contrasting vernacular gardening practices in Kyiv and Prešov, it highlights their distinct characteristics reflective of their urban landscapes, with Kyiv gardens representing individual initiatives against Soviet traditions and Prešov gardens seamlessly integrating into the urban fabric with a focus on post-Socialist architecture and individual creativity.*

Conclusions. *The study of vernacular elements of the urban landscape, in particular – the vernacular garden and the practice of vernacular gardening, implemented through a combination of different approaches and disciplines: urban, negative and phenomenological aesthetics, cultural anthropology and cultural studies around the landscape, vernacular landscape and cityscape, as well as practical interview methods and walking the combination of different approaches made it possible to define a vernacular garden precisely as a place created by a creative subject within the urban landscape. It acquires the status of a heterotopia and a place that allows you to get involved in the urban environment, identify with it and feel its atmosphere.*

Key words: *atmosphere, city, environment, garden, urban landscape, vernacular.*

Background

This text is based on the research I conducted during my internship at the Institute of Aesthetics and Art Culture of the Philosophical Faculty of the University of Prešov. As part of it, I conducted a workshop in which my task was to investigate the elements of vernacular design and art (particularly garden beds and other gardening elements) in the city of Prešov from the standpoint of aesthetics. The goal of the workshop was to explore, together with colleagues and students, the aesthetic potential of city walking as a method, as well as to apply Heidegger's ideas for the aesthetic analysis of city yards and their creative elements.

The workshop included a preparatory stage, consisting of both theoretical and methodological parts, and a practical one, where I spent a considerable amount of time walking around the city and entering courtyards to gain an experience of city living. This experience was specific: despite being a guest in this city, I focused on walking through the courtyards and observing their decoration, which revealed much about the lives of local residents.

The main purpose of this text is to present the results of this practice and to conduct a comparative analysis of specific spaces in Ukrainian and Slovak cities. Ultimately, I aim to combine the aesthetic dimension of the analysis with the ethical one. I believe that an aesthetic analysis of space can increase residents' engagement (as per Arnold Berleant's term) and reduce indifference and alienation. In understanding modern Ukrainian cities, I perform an aesthetic analysis of vernacular creative practices in city courtyards, particularly gardening, through the concepts of care and resilience (or its stronger mode – resistance).

The comparative analysis is based on defining key concepts within urban aesthetics and urban cultural

studies: landscape, environment, and place. Additionally, it involves determining the place of the vernacular garden as a locus and vernacular gardening as a practice within the vision of the city as a landscape—a complex of human practices within a city and the possibilities of its aesthetic evaluation. Accordingly, the tasks of this article are to highlight and describe key concepts that distinguish and correlate the concepts of landscape, environment, and place in urban space; to determine the place and status of the vernacular garden and horticulture in the urban space within this context; and to conduct a comparative analysis of vernacular gardens in Ukraine and Slovakia, based on case studies of gardens in Kyiv and Prešov.

Methods

Today, urban aesthetics faces numerous challenges, including the complexities of implementing "field research" in city spaces. The practice of city strolling, incorporating concepts like landscape, body, and place, as discussed by David Macauley, serves as a foundational framework for such studies. Additionally, the role of "the flâneur" (Ch. Baudelaire, W. Benjamin) in aesthetic analysis is pivotal.

In my research, I draw upon Sanna Lentinen's concept of Urban aesthetics "as compromise," which delves into macro- and micro-level perceptions of the city. Lentinen highlights the importance of acknowledging urban imperfections and explores strategies of interaction such as alienation, compromise, and the cultivation of sensibility and empathy to achieve "urban harmony." This thesis finds relevance in analyzing cities during periods of martial law, where societal consolidation amid prolonged conflict becomes crucial. The empathic experience of urban space can have therapeutic effects for both residents and internally displaced persons affected by hostilities.

Lentinen distinguishes between two levels of aesthetic city studies: the macro layer and the micro one. The macro level encompasses how the city is represented, including its most recognizable features. This level often reflects a distanced, landscape-oriented approach to urban aesthetics, capturing the city's commercial image, historical landmarks, and central streets from a bird's eye view.

Instead, the micro-level concerns the everyday experience of a city dweller—it "zooms directly into the multisensory, bodily engaged modes of experiencing urban environments" (Ibid., p. 366). Speaking about the micro-level, Lehtinen refers not only to the urban landscape but also to the environment, thereby emphasizing the more subjective perception of the city by its inhabitants. Such perception is full of "impressions," which are "non-linear, accidental, and full of glitches." It can only be formed through the long-term and dynamic experience of the city, specifically through walking through it, which contributes to the development of a complex and multilayered experience and includes both positive and negative impressions (Ibid., p. 368). A vernacular, i.e., a amateur garden, appears as one of the elements of the city's diverse environment, which contributes to the standard-level perception of the city.

According to Lehtinen, the achievement of urban harmony is facilitated by the experience of being in the city on a micro-level, because such immersion in the urban environment allows one to experience the city's dynamics and diversity. The question lies in Lehtinen's use of the concepts of "landscape" in relation to the external view of the city as a picture and "environment" in relation to the complex experience of being in and walking around the city every day. Currently, there are numerous studies on the landscape that go beyond the traditional understanding of this concept, which was often identified with the aesthetic concept "picturesque" and marked the view of the landscape as an object of aesthetic evaluation. Instead, within the realm of environmental aesthetics, the environment is contrasted with the landscape, as it negates the Kantian opposition of the subject and the perceived object distant from it: the environment assumes that the subject is involved in the object and even becomes its integrated part, and therefore cannot oppose itself to it (Berleant, 2011).

One of the pioneers of an expanded and detailed cultural view of the landscape concept was J.B. Jackson, who problematized it as follows: "Environmental designers, I have noticed, avoid the word landscape and prefer land or terrain or environment or even space when they have a specific site in mind. Landscape is used suggesting an aesthetic quality of the wider countryside" (Jackson, 1984, pp. 3-4). Going beyond the modern-aesthetic understanding of landscape, Jackson interprets it in a cultural and historical way, defining it as "a concrete, three-dimensional shared reality" and "a composition of man-made or man-modified spaces to serve as infrastructure or background for our collective existence" (Ibid., pp. 5, 8). He unfolds the understanding of the landscape not only in the spatial but also in the temporal dimension, taking into account history as a concept itself and the historical cultural context, which allows us to understand landscape as a way of seeing the world, society, and oneself within these structures. A separate place is occupied by agricultural activity, which shapes the boundaries and content of a particular landscape. Accordingly, the role of a vernacular gardener, who, on her own individual initiative, transforms the urban landscape, is expressive and indicative for understanding the city and its socio-cultural value.

Pauline von Bonsdorff examines the urban environment through the prism of the concept of "affordance" from the psychologist and forerunners of the phenomenology of J.J. Gibson. Affordance itself, according to von Bonsdorff, is one of the key characteristics of the environment, along with Enticement ("environmental promise"), Generosity ("mirroring the care of inhabitants for their environment"), and Recognisability ("indicating a perceived quality of how an environment is inhabited") (von Bonsdorff, 2007, pp. 72-74). With these characteristics, the concept of the environment in Bonsdorff's application is tangential to Jackson's landscape. However, the difference lies in that the environment removes the subjective perception of what is designated as an urban landscape, emphasizing the ability to exist, live, move, and be involved in a particular landscape ("habituality").

The modern researcher Paul Cureton singles out the concept of "vernacular landscape," which can be studied through the "'everyday' spatial practices of inhabitants." This is defined as time-based observations of sequences and movements in a landscape and the design and sequencing of the fieldwork evidence into meaningful urban data" (Cureton, 2014, p. 13). According to the researcher, the key elements of the vernacular landscape are practices and places that should be explored through the progressive practice of moving around the city and making a map of such elements. In particular, "unstructured parks" can be singled out as places created by amateur gardeners.

David Macauley analyzes the history and modern view of the practice of flâneurism and the experience of moving through the spaces of the modern city, based on the relationship between the concepts of "landscape," "body," and "place." The practice of walking through the city is indicative because it implies a type of experience that inscribes the subject (due to the dynamics of their body) in the city environment. Thus, we can note that the vernacular garden seen by the pedestrian is a place inscribed in the urban landscape that opens up to the subject through the experience of bodily involvement. It is not only about the practice of walking: if I see a vernacular garden inscribed in the urban landscape, I wonder, stop, start looking at the plants, smell the flowers, taste the fruit and berries, communicate with the gardener, etc. Thus, I begin to be involved in the place multisensory and even socially, thereby fitting it into the urban landscape (exactly from Jackson's meaning). As Macauley notes, "Without availing ourselves of regular walking, places are bypassed and effaced. In the process, we are courting topoclasm, place-alienation, and the creation of non-places: sites without life" (Macauley, 2007, p. 104). Therefore, it is precisely the discovery of places within the urban landscape with which the subject can form a socio-cultural and aesthetic-value connection that turns it into an environment in which there is a desire to be and live. The vernacular garden is one such place.

In this context, it is also appropriate to analyze the concept of urban atmosphere as proposed by researchers Adam Andrzejewski and Mateusz Salwa, who define it as "a relational feature of a site, that is, a feature that is ascribed to it based on its empirically accessible objective characteristics and comes into being (appears) only when people sensorially experience the site" (Andrzejewski & Salwa, 2020). Here, the term "site" refers to a place lacking the permanent attachment of the subject, a place not intended for staying or observation but potentially for contemplation (sightseeing). Nonetheless, the concept of atmosphere, as a specific characteristic of a place formed

only through the sensory experiences of the engaged subject, is pivotal in understanding the significance of a place within an urban (vernacular) landscape. A vernacular garden is one such place that acquires its atmosphere through the evident engagement of the gardener, a local resident, a passerby, etc.

The subsequent task involves determining the conceptual and methodological boundaries for characterizing and defining the vernacular garden as an element of the urban landscape. It is worthwhile to commence with the understanding of the garden as a form of art. In contemporary aesthetic discourse, this issue is elucidated in the writings of David Fenner. In describing modern gardening as an artistic practice, Fenner identifies the following characteristics: "Fully engaging the visitor," "Care of living objects," and "Cooperation with others" (Fenner, 2023). Furthermore, Fenner draws attention to the mythologeme of the Garden of Eden, a motif permeating human cultural history, and notes that "the dual effect of Eden's influence on both gardens and 'moral cosmogony' came about because it needed to be something that it could not be: a garden and not a garden" (Fenner, 2022). Consequently, the garden and the practice of horticulture have had and will continue to have a potent aesthetic and moral significance, rendering them significant components of the urban landscape and contributors to the creation of a sustainable and comfortable urban environment. Vernacular garden spaces also play a crucial role, as they provide enterprising city dwellers with the opportunity to create gardens in their yards or near their homes, thereby fostering greater potential for attracting the local community and residents at large. Therefore, the methodology used in researching this object of aesthetic evaluation and socio-cultural integration holds significant importance.

Michel Foucault's "heterotopia" concept, particularly his notion of "juxtaposing in a single real place several spaces that are in themselves incompatible," and Martin Heidegger's "dwelling" are crucial for my research. This approach serves as the key to the aesthetic analysis of a place and facilitates the transition from its experiential state to objectification and transformation into something familiar and evident (V. Viñaninijoki).

In heterotopia, Michel Foucault attributes characteristics such as juxtaposing several spaces within a single real place, which are inherently incompatible. These spaces presuppose a system of opening and closing that both isolates them and renders them penetrable, unlike public places, they are not freely accessible but rather meticulously arranged (Foucault, 1984, pp. 48-49). Foucault himself classifies the garden, especially a garden in Islamic culture, as a heterotopia, exemplified by a garden woven into an airplane carpet that transforms into another place. However, in my opinion, the yard of a residential building and its surrounding areas, where vernacular gardens are typically located, can also be classified as heterotopias. This space is neither entirely public (being hidden behind the house from the view of most passers-by) nor completely private (as it is common and accessible to passers-by). To enter the residential yard, one must pass through a portal such as an arch and change their walking route from the street, directing attention to the locus, equipped and covered with dicots of the house, where the vernacular garden becomes the exact point of attention and aesthetic attraction for visitors.

Upon making this transition, a passer-by finds themselves in a space that can be designated as a place of residence. Here, I turn to Martin Heidegger's concept

of dwelling to analyze such a space as the urban courtyard where vernacular gardening is practiced. "Spaces open up by the fact that they are let into the dwelling of man," and "when I say 'a man,' and in saying this word think of a being who exists in a human manner—that is, who dwells" (Heidegger, 1971a, pp. 156-157). Therefore, Heidegger defines dwelling as an essential characteristic of Dasein, which thinks of himself as living in certain place. This can be compared to how Jackson presents the concept of a landscape consisting of elements to which the subject acquires an attachment and attachment, which he thinks as his own.

Researcher Vessa Viñaninijoki turns to Heidegger's terminology for the analysis of place and phenomenological aesthetics. Particularly, she references his term "a piece of equipment (Zeug, Zuhande)" as a "gesture of objectification" of the subject's everyday space. In the work "The Origin of the Work of Art," Heidegger describes how the object, as equipment, loses such a property when depicted in art, transitioning from the "ready-to-hand" mode to the "present-at-hand" mode (Heidegger, 1971b). According to Viñaninijoki, an important question of modern urban aesthetics is how the everyday experience of being in the city can be assessed aesthetically: the question of significance and context of familiar, evident: "aesthetic dimension that is of crucial importance in the initial arrangement-and the potential re-arrangements-of people's multidimensional and dynamic relationship to their environment. It is through the "aesthetic means" that people experience their home as their personal place for living, the nearby park as a shared extension of their personal place, and the city as a multiplicity of places, manifesting the diverse values of its heterogeneous inhabitants" (Viñaninijoki, 2020; Viñaninijoki, 2021, p. 469). Thus, phenomenological aesthetics operates a toolkit for analyzing the value and role of such places as the vernacular garden, which constitute the everyday environment of urban dwellers.

It is also worth noting the importance of disciplines such as cultural anthropology and its methods (visual studies, (semi-) deep interviewing) in the study of the vernacular garden as an element of the urban landscape. In particular, Alla Petrenko-Lysak and Tina Polek conduct research on vernacular elements of urban space in Ukraine, as demonstrated in the article "Balcony Space: Cultural Anthropological and Sociological Study," where they consider it "a reflection of everyday life, which can become a key to the study of post-Soviet everyday practices, enabling a closer understanding of modern Ukrainian urban culture" (Petrenko-Lysak & Polek, 2021, p. 152). Therefore, for a more comprehensive understanding of such an aesthetic and socio-cultural phenomenon as the vernacular garden in urban space, I propose a cross-disciplinary approach.

Results

The proposed range of theoretical concepts and methods, along with practical approaches such as individual involvement, semi-in-depth interviews, and city exploration, allowed me to conduct a comparative analysis of two cases of vernacular gardens: one in Kyiv (Ukraine) during 2021-2022 and another in Prešov (Slovakia) in 2023.

I discussed the specifics of perceiving the garden in the Rusanivka microdistrict (Pic. 1), attempting to elucidate the integration of the private into the public through the concept of care, which was derived from personal aesthetic experience (Butsykina, 2023). The garden, as both an object and an element of the urban landscape, amalgamated the experiences of the gardener and the

observer. As an observer, I could not perceive the garden independently of the thoughts of those who created and nurtured it, considering their motivations and intentions for planting specific flora. A closer examination of the plants,

flowers, and fruit trees cultivated there reveals the gardener's aspiration to transform an estranged area into one filled with affection.



Picture 1. Vernacular gardening at the Rusanivka district, Kyiv, Ukraine

Source: author.

The aesthetic perception has changed given the circumstances of the full-scale war in Ukraine, which brought terrible suffering, fear, and anxiety to the Ukrainian people (Butsykina, 2021). The meaning of the garden has changed significantly. Corine van Emmerik writes about the 'minor practice' of gardening in a refugee camp setting. It would seem that these are opposite situations: she writes about the gardening of people who were forced to flee from home, presenting the Palestinian concept of Sumud which means resilience, a trait often attributed to Ukrainians today by the media (van Emmerik, 2021, p. 216). The vernacular garden in Kyiv is a small practice, which is one of the elements of resilience. It corresponds to one of the popular slogans of the Ukrainian people in this war – "we are on our land". The desire to take care of a little garden is one of the million ways to proclaim this idea, which gives Ukrainians support. This is a feeling of strength and rightness because we do not take away and do not capture someone else's; we defend our own and will do it, no matter what. That is, the aesthetic experience of this garden has become inseparable from the political context.

In view of the above methodological guidelines, I define the following characteristics of Kyiv vernacular gardening:

- An antithesis of the Soviet practice of home gardening, which had a centralized complex (the dachas located outside the city).
- Alienation of residents made to live in buildings segregated from the rest of the city.
- Individual dwellers are taking the initiative to transform such local public spaces through their own practices, gardening in particular.

- Peculiarity of the practice, which contrasts with Soviet practice as well as the present-day practice of creating communal gardens.

- Use of reused and recycled objects and materials for gardening decoration.

- Individual approach in choosing plants and decorative elements.

- Individual practice albeit for the welfare of the community and to keep alive a space of relationships.

If we turn to vernacular gardening in the city of Prešov, such gardens are usually located in the yards of residential buildings (Pic. 2). Unlike Kyiv gardens, the key characteristic of vernacular gardens in Prešov is their inclusion in the overall urban landscape. Such gardens are not isolated, as in Kyiv, and are more typical and adjacent to each other, not creating a contrast of public space (or heterotopia) with individual gardening practice, which brings a private element to such a space. That is, Slovak vernacular gardens do not form a contrast with the general urban landscape. Characteristics of Prešov vernacular gardening:

- Historical context of the gardening – post-Socialist architecture (with such vernacular elements (e.g., poles for drying clothes, garages).

- Place of individual creative practices (micro-level) integrated into collective stable practices (macro-level).

- Use of improvised objects and materials, although not reused and recycled.

- Individual approach in choosing plants and decorative elements.



Picture 2. Vernacular gardening in Prešov, Slovakia

Source: author.

Discussion and conclusions

Urban aesthetics encounters challenges in conducting field research in city spaces, with the concept of city strolling and the role of the flâneur being central to such studies. Lehtinen's idea of urban aesthetics as a compromise examines macro and micro level city perceptions, highlighting that engaging with city imperfections and fostering empathy can achieve urban harmony, particularly relevant during times of societal challenges like martial law. J.B. Jackson provided a cultural understanding of the landscape concept, viewing it as a three-dimensional shared reality and a composition of man-made spaces shaping collective existence, beyond its traditional aesthetic connotations. Pauline von Bonsdorff, on the other hand, explores the urban environment through the lens of "affordance," emphasizing its characteristics such as enticement, generosity, and recognizability, which highlight inhabitants' care and engagement with their surroundings, delineating a nuanced perspective distinct from Jackson's landscape concept. Cureton introduces the concept of "vernacular landscape," focusing on inhabitants' everyday spatial practices, while Macauley emphasizes the embodied experience of walking in the city, highlighting how interactions with vernacular gardens integrate individuals multisensorily and socially into the urban landscape. The vernacular garden, examined through the lens of David Fenner's insights, embodies both artistic expression and moral cosmogony, enriching the urban landscape with its historical resonance and aesthetic allure.

This integration of diverse concepts, including Foucault's heterotopia and Heidegger's dwelling, highlights the garden's multifaceted significance as a space of socio-cultural integration and aesthetic contemplation within urban environments. Drawing on Heidegger's concept of "dwelling," the urban courtyard where vernacular gardening thrives exemplifies spaces intertwined with human

existence, shaping Dasein's lived experience. This interdisciplinary approach, incorporating phenomenological aesthetics, cultural anthropology, and visual studies, enables a comprehensive analysis of the vernacular garden's socio-cultural and aesthetic significance within the urban landscape.

The analysis of the vernacular garden in Kyiv, particularly in the Rusanivka microdistrict, reflects a deep understanding of the intertwining of private and public spaces through the lens of care. The significance of these gardens is further underscored by the context of full-scale war in Ukraine, where they serve as symbols of resilience and resistance, thus illustrating how aesthetic experiences become inseparable from political contexts in times of adversity. The vernacular gardening practices in Kyiv and Prešov exhibit distinct characteristics reflective of their respective urban landscapes. In Kyiv, these gardens serve as a counterpoint to the centralized Soviet gardening tradition, representing individual initiatives within segregated urban spaces and featuring reused materials and personalized plant choices, emphasizing community welfare alongside individual expression. On the other hand, vernacular gardens in Prešov integrate seamlessly into the urban fabric, with a focus on post-Socialist architecture and a blend of individual and collective practices, utilizing improvised materials and showcasing individual creativity within the broader urban landscape.

References

- Andrzejewski, A., & Salwa, M. (2020). What is Urban Atmosphere? *Contemporary Aesthetics*, Special Volume 8 (Urban Aesthetics). <https://contempaesthetics.org/2020/07/16/what-is-an-urban-atmosphere/>
- Berleant, A. (2011). Negative aesthetics and everyday life. *Aesthetic Pathways*, 1(2), 75–91. <http://doi.org/10.17613/M6CJ87K6H>
- von Bonsdorff, P. (2007). Urban Richness and the Art of Building. In *The aesthetics of human environments* (pp. 66–78). Broadview.
- Butsykina, Y. (2023). The Vernacular Garden during the War: Heterotopia, Space of Care and Relational Symbol of Non-Violent

Resilience. *Culture and Dialogue*, 11(1), 151–161. <https://doi.org/10.1163/24683949-12340132>

Butsykina Y. (2021). Ukrainian urban vernacular garden: reconsideration in the conditions of full-scale war. *Ukrainian Cultural Studies*, 11(2), 8–12. [Буцькіна, Є. (2021). Український міський вернакулярний сад: переосмислення в умовах повномасштабної війни. *Українські культурологічні студії*, 11(2), 8–12]. [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).02](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).02)

Cureton, P. (2014). *Representing Vernacular Landscape in New Towns*. Paper presented at European Council of Landscape Architecture Schools. <http://www.eclas.org/>

van Emmerik, C. (2021). Aesthetics from the interstices: The making of a home in a Palestinian refugee camp. *Everydayness. Contemporary aesthetic approaches*, 3, 207–221. TrE-Press.

Fenner, D. (2023). Gardens and Plasticity. *Contemporary Aesthetics*, 21. <https://contempaesthetics.org/2023/01/15/gardens-and-plasticity/>

Fenner, D. (2022). The Aesthetic Impact of the Garden of Eden. *Contemporary Aesthetics*, 20. <https://contempaesthetics.org/2022/03/24/the-aesthetic-impact-of-the-garden-of-eden/>

Foucault, M. (1984). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46–49.

Heidegger, M. (1971a). Building Dwelling Thinking. In *Poetry, Language, Thought* (pp. 143–162). Harper & Row.

Heidegger, M. (1971b). The Origin of the Work of Art. In *Poetry, Language, Thought* (pp. 15–88). Harper & Row.

Jackson, J. B. (1984). The Word Itself. In *Discovering the vernacular landscape* (pp. 2–55). Yale University Press.

Lehtinen, S. (2022). Urban Experience As Aesthetic Compromise. In *Imperfectionist Aesthetics In Art And Everyday Life* (pp. 361–374). Routledge.

Macaulay, D. (2007). Walking the City. In *The aesthetics of human environments* (pp. 100–118). Broadview.

Petrenko-Lysak, A., & Polek, T. (2021). Balcony space: anthropological and sociological study. *Sociology: Theory, Methods, Marketing*, 2, 136–155. [Петренко-Лисак, А., & Полек, Т. (2021). Балконний простір: антрополого-соціологічна розвідка. *Sociology: Theory, Methods, Marketing*, 2, 136–155.] <https://doi.org/10.15407/sociology2021.02.136>

Vihanninjoki, V. (2020). Atmospheric Affordances and the Sense of Urban Places. *Contemporary Aesthetics* (Journal Archive): Vol. 0, Article 5. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss8/5

Vihanninjoki, V. (2021). Urban Places as Aesthetic Phenomena: Framework for a Place-Based Ontology of Urban Lifeworld. *Topoi*, 40, 461–470. <https://doi.org/10.1007/s11245-018-9601>

Отримано редакцією журналу / Received: 22.05.24

Прорецензовано / Revised: 25.05.24

Схвалено до друку / Accepted: 25.05.24

Євгенія БУЦІКІНА, канд. філос. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0002-4350-6103

e-mail: butsykina@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ВЕРНАКУЛЯРНИЙ САД ЯК ЕЛЕМЕНТ МІСЬКОГО ЛАНДШАФТУ (ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПРИКЛАДІВ У КИЄВІ ТА ПРЯШЕВІ)

Вступ. Метою статті є порівняння вернакулярного садівництва в міських ландшафтах України та Словаччини через його здатність посилювати залучення мешканців і зменшувати рівень байдужості та відчуження.

Методи. Ключовою для дослідження є ідея С. Лехтінен про міську естетику як компроміс, що підкреслює важливість взаємодії з недосконалістю міста для досягнення міської гармонії. Дж. Джексон і П. фон Бонсдорф пропонують контрастні погляди на концепти ландшафту та міського середовища. Кертон вводить поняття "вернакулярний ландшафт", тоді як Маколі наголошує на втіленому досвіді прогулянки містом. Думки Феннера про сад збагачують дискусію, підкреслюючи його історичний резонанс та естетичну привабливість. У тексті застосовано міждисциплінарний підхід до аналізу вернакулярних садів з оперттям на концепції Фуко та Гайдеггера, щоб забезпечити комплексне розуміння їхнього соціально-культурного та естетичного значення в міських ландшафтах.

Результати. Вернакулярні сади в київському мікрорайоні Русанівка відіграють значну роль у перетині приватного та громадського простору через призму турботи. На тлі війни в Україні ці сади символізують стійкість і спротив. Протиставляючи вернакулярні практики садівництва в Києві та Пряшеві, автор підкреслює їхні відмінні характеристики, що відображають відповідні міські ландшафти. Київські сади репрезентують індивідуальні ініціативи на протизвагу радянським садівничим та містобудівним традиціям, а пряшевські сади плавно інтегруються в міську тканину з фокусом на постсоціалістичній архітектурі та індивідуальній творчості.

Висновки. Дослідження вернакулярних елементів міського ландшафту, зокрема – вернакулярного саду та практики вернакулярного садівництва, реалізується через поєднання різних підходів і дисциплін: урбаністичної, негативної та феноменологічної естетики, культурної антропології та культурних досліджень навколо ландшафту, а також практичних методів інтерв'ю та ходіння містом, дозволило визначити вернакулярний сад саме як місце, створене творчим суб'єктом у міському ландшафті. Він набуває статусу гетеротопії та місця, яке дозволяє зануритися в міське середовище, ідентифікуватися з ним та відчувати його атмосферу.

Ключові слова: атмосфера, місто, середовище, сад, міський ландшафт, вернакулярний.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

ДЕМОКРАТИЧНА МОДЕЛЬ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ МІСТА

Вступ. Аналіз культурного ландшафту міста дозволяє дослідити локальні особливості та контекст місцевої культури. Гібридна організація міста як медіа-архітектурного комплексу, залученість міських жителів до процесів прийняття управлінських рішень у різних формах створюють поле для формування демократичної моделі трансформації культурних ландшафтів міст, коли міські жителі не лише мають змогу вільного доступу до міського простору, а й активно беруть участь в ухваленні рішень щодо його використання та внесення в нього змін.

Методи. Використано методи емпіричного аналізу, систематизації, узагальнення та порівняння отриманих даних, а також опис отриманих результатів.

Результати. Культурний ландшафт міста є результатом взаємодії різних акторів – місцевого самоврядування, громадських організацій, підприємств, креативних індустрій та місцевих мешканців. Зміни в політиці, економіці та суспільстві можуть сприяти розвитку нових ідей і підходів до культурного ландшафту міста, що віддзеркалюють актуальні потреби та цінності. Демократична модель розвитку культурного ландшафту міста вимагає розвинутої системи комунікації між усіма акторами, і медіа виконують ключову роль у ній. Вони впливають на уявлення та сприйняття міського простору, формують громадську думку і впливають на ухвалення рішень у місті.

У контексті досліджуваної моделі розвитку культурного ландшафту міста медіа мають важливе завдання забезпечити відкритість та доступність інформації про різноманітні ініціативи та проєкти, що реалізують у місті. Вони допомагають залучати громадян до дискусій, консультацій та громадських обговорень з питань розвитку міста, сприяють формуванню спільних цілей та стратегій розвитку.

Висновки. З'ясовано, що розвиток демократичної моделі трансформації культурного ландшафту міста є важливим для забезпечення сталого розвитку та підвищення якості життя населення. Медіа відіграють важливу роль у створенні відкритого та прозорого міського середовища, яке сприяє активній участі громадян у процесах ухвалення рішень та формуванні культурного ландшафту міста. Їхня роль полягає в тому, щоб забезпечити широкий доступ до інформації, сприяти відкритому обміну думками та ідеями, а також підтримувати діалог між усіма зацікавленими сторонами міського розвитку. Місцеві жителі як соціальні актори здатні вносити глибокі зміни в структуру культурного ландшафту міста. Це відіграє позитивну роль для місцевих демократій і культури взаємодії, адже місцеві актори є найбільш зацікавленою стороною, коли проблема локального рівня набуває високого рівня складності.

Ключові слова: місто, культурний ландшафт міста, трансформація, соціальні актори, медіа.

Вступ

Капіталістична економіка створює умови для формування культурних і креативних індустрій. І, в свою чергу, демократичні суспільства переглядають традиційні уявлення про цінності, права та обов'язки. Це формує підґрунтя для різноманіття колективних культурних практик, що реалізуються на комерційних засадах. Уже на початку XXI століття "розріджується" "мікро" рівень соціального: "патерни комунікації та координації між індивідуальними життєвими політиками з одного боку та політичними діями людських колективностей з іншого" (Bauman, 2000, p. 6).

"Вибір" є лейтмотивом сучасної культури, і людина, як рефлексивний індивід, не може не робити вибору, навіть зовсім незначущого. Демократичне управління, децентралізація влади та розширення прав громад створюють умови, у яких жителі міста стають активними учасниками формування та трансформації міського простору. Це означає, що міські жителі не лише мають змогу вільного доступу до міського простору, а й активно беруть участь в ухваленні рішень щодо його використання та змін. Для цього створюють різні інструменти, які побудовані на різних формах комунікації та, відповідно, мають різну міру вертикальної та горизонтальної взаємодії.

Гібридна організація міста як медіа-архітектурного комплексу, залученість міських жителів до процесів прийняття управлінських рішень у різних формах створюють поле для формування демократичної моделі трансформації культурних ландшафтів міст, які можна розглядати як метафору міської громади, що віддзеркалює стиль життя мешканців та способи використання спільного простору. Він відтворює різноманіття та фрагментованість міського життя, де різні соціальні групи та

райони мають власні характеристики та особливості. Аналіз культурного ландшафту міста дозволяє дослідити локальні особливості та контекст місцевої культури.

Мета статті – виявлення основних рис та закономірностей демократичної моделі трансформації культурного ландшафту міста.

Огляд літератури. Дослідження соціокультурних процесів постмодерного суспільства здійснені численними філософами і культурологами, серед яких уже класичними стали праці Жана-Франсуа Лютара, Жана Бодрійя, Мішеля Фуко, Жака Дерріда, Зигмунта Баумана. Зростання впливу медіа на трансформаційні процеси та функціонування міст розкрито в роботах Мімі Шеллер та Джона Уррі, Едварда Соджі, Скотта Маккуайра. Культурний ландшафт на різних рівнях досліджує Габор Сонколи. Дослідження впливу участі місцевих жителів на управління в містах та територіальних громадах. Ці студії, зокрема, вивчають механізми взаємодії між місцевими жителями, громадськими організаціями та владою у процесі прийняття рішень щодо культурних ініціатив та проєктів, проведені Ніколо Чієрічетті, Майком Лідоном і Ентоні Гарсія, Арзою Чарчман і Елішевою Садан.

Методи

Проведено попереднє дослідження та аналіз загальних тенденцій у процесах трансформації культурних ландшафтів міст у XXI столітті та визначено їх основні риси. Для визначення та опису аналізованої моделі використано такі методи, як емпіричний аналіз процесів трансформації, притаманних культурним ландшафтам сучасних міст, систематизація, узагальнення та порівняння отриманих даних, а також опис результатів.

Емпіричну базу дослідження становлять повідомлення в медіа та офіційних інформаційних ресурсах

міської влади, громадських організацій різних міст України та світу.

Результати

Трансформація культурного ландшафту міста визначається сукупністю чинників, частина з яких лежить поза полем культури. Сталі чинники, такі як об'єкти архітектури, урбаністичне планування, інфраструктура, культурні інститути та рекреаційні зони, формують основу культурного ландшафту міста і вимагають обережного планування та управління для змін. Вони створюють основну структуру культурного ландшафту міста, і їх трансформація вимагає публічних обговорень, оцінок впливу, а з тим і значного часу та ресурсів.

Такі чинники, як погода, сезонність, можна характеризувати як динамічні, оскільки вони змінюються з часом (частина – циклічно) і можуть бути непередбачуваними. Погода, наприклад, може впливати на те, як міський простір сприймає та використовує громада в конкретний час і момент.

Економічні та політичні умови можна віднести і в першу, і в другу групу чинників, залежно від особливостей політичного устрою, соціально-політичної динаміки в державі та інших актуальних процесів. Саме політичний устрій визначає можливість реалізації досліджуваної моделі трансформації культурного ландшафту, і тому не всі міста і не будь-який часовий відрізок розвитку міст можемо розглядати в контексті цієї моделі. Крім того, міське управління може відходити на певний час від такої моделі і повертатись до неї знов.

Різні чинники мають різну силу та осяжність впливу на культурний ландшафт міста. Залежно від географічного положення, природного ландшафту, фінансових ресурсів та політичного контексту, рівень впливу на місто може значно відрізнятись.

Крім того, важливо зазначити, що різні чинники можуть взаємодіяти між собою, створюючи складні зв'язки, через які формується культурний ландшафт міста. Наприклад, погодні умови можуть впливати на культурні події та активності в місті, такі як фестивалі чи відкриті виставки. Водночас, економічні умови можуть впливати на доступність фінансових ресурсів для реалізації культурних ініціатив та проєктів. Така взаємодія різних чинників робить культурний ландшафт міста динамічним.

Деякі чинники, такі, зокрема, як політичний контекст, можуть мати довгостроковий вплив на культурний ландшафт міста. Наприклад, зміни в політичних структурах або вибори можуть призвести до змін у стратегіях розвитку міста, наприклад, стимулювати інвестиції в культурні проєкти та інститути або зміни в плануванні міського простору. Такі події можуть мати далекосяжний вплив на культурний ландшафт і формувати його напрямок розвитку на багато років вперед.

Крім усього вищеописаного, варто відзначити можливість управління чинниками, оскільки це залежить від їх походження та характеру. Частина з них апіорі лежить поза можливістю людського впливу (як, наприклад, сезонність погодних умов), інші – піддаються впливу на державному чи глобальному рівнях (як, наприклад, участь держави в міжнародних організаціях), і тільки частина чинників піддається трансформації соціальними акторами на локальному рівні.

Отже, розуміння культурного ландшафту міста як складної системи, що трансформується під впливом різноманітних чинників, дозволяє краще розуміти його структуру та динаміку (Sonkoly, 2020, p. 177). Це важливо для вираховування стратегій розвитку міст, які враховують потреби та інтереси різних соціальних груп

і сприяють створенню відкритого, різноманітного та життєздатного міського середовища.

У контексті цієї статті, медіа займають значне місце в сучасному місті. З винаходом електрики, культурні практики та дозвілля почали переміщуватися з міських вулиць на екрани. На початку розвитку телекомунікаційних технологій такі умовні "екрани" та інші транслятори мали публічний характер – доступ до них громадяни отримували в громадських місцях, таких як кінозали або міські площі. Комунікація із зовнішнім світом фактично здійснювалась людиною в спеціально організованих місцях та здійснювалась публічно або через посередництво іншого, умовно назовемо його "оператором". Новини передавались через канали комунікації, що залучають увагу великої аудиторії одночасно і у визначений час – ті ж радіо, телебачення працюють за таким принципом.

Однак з розвитком інтернету та цифрових технологій, медіа стають більш індивідуалізованими та приватними. Тепер людина має змогу споживати інформацію, здійснювати культурні практики, отримувати доступ до різноманітного медіа-контенту, без необхідності покидати приватний простір власної квартири. Вона може дивитися фільми, слухати музику, читати книги, переглядати новини, спілкуватися з іншими, реалізувати громадянські права з екрана свого пристрою з під'єднанням до мережі Internet. Відбулося злиття всіх сфер людського життя та побутування, реалізації себе, своїх прав та обов'язків з інформаційними технологіями.

Медіапростір не можна розуміти окремо від "реального" світу, оскільки медіа стали невід'ємною частиною соціальної, політичної, економічної та культурної сфер суспільства (Sheller and Urry, 2006, p. 23). З огляду на вищеописане, очевидним є те, що місто та технології стали настільки взаємопов'язані, що неможливо зрозуміти одне без іншого. У даному контексті ми використаємо поняття Скота Маккуайра, який розкриває місто як медіа-архітектурний комплекс (McQuire, 2008, p. 8). Доцільно розглядати медіа не як щось окреме від міста або інструмент, який репрезентує міські явища. Скоріше вони стають частиною просторового досвіду сучасного міського життя.

Медіа, міський простір і міське життя тісно переплетені, і що більше розвиваються технології, то більше зміцнюються ці зв'язки (Soja, 2002, p. 91).

Культурний ландшафт міста є результатом взаємодії різних акторів – місцевого самоврядування, громадських організацій, підприємств, креативних індустрій та місцевих мешканців. Зміни в політиці, економіці та суспільстві можуть сприяти розвитку нових ідей і підходів до культурного ландшафту міста, що відображають актуальні потреби та цінності. Демократична модель розвитку культурного ландшафту міста вимагає розвинутої системи комунікації між всіма акторами, і медіа виконують ключову роль у ній. З огляду на це, медіа в сучасному місті є не лише джерелом інформації, а й важливим інструментом для спілкування, мобілізації та активізації громадської участі. Вони впливають на уявлення та сприйняття міського простору, формують громадську думку і впливають на прийняття рішень у місті.

У контексті демократичної моделі розвитку культурного ландшафту міста, медіа мають важливе завдання забезпечити відкритість та доступність інформації про різноманітні ініціативи та проєкти, що реалізують у місті. Вони допомагають залучати громадян до дискусій, консультацій та громадських обговорень з питань роз-

витку міста, сприяють формуванню спільних цілей та стратегій розвитку.

Варто відзначити особливу роль онлайн-платформ міської інтеграції – веб-сайтів, мобільних додатків та інших цифрових ресурсів, які сприяють взаємодії мешканців міста та поліпшують комунікацію на різних рівнях, але часто з місцевою владою. Вони можуть стати дієвим інструментом підвищення ефективності демократичної моделі розвитку культурного ландшафту міста, залучаючи більшу кількість соціальних акторів на різних рівнях міського управління.

Основу соціальної дії та взаємодії формують соціальні медіа, які за останні 10-15 років дедалі більше впливають на місто та те, як організовується життя міських мешканців. Форми комунікації, які використовують у соціальних медіа, є доступними, легке передання та сприйняття повідомлень робить їх популярним інструментом отримання інформації, і вони переважають над іншими медіа в кількості залученої аудиторії. Інформація з інших медіа так чи так дублюється в соціальних медіа, а швидкість її поширення залежить від реакції користувачів.

Онлайн-платформи міської інтеграції та соціальні медіа відіграють роль інструментів розвитку культури демократії та громадянської відповідальності, адже залучають громадян до прийняття управлінських рішень і висвітлюють успіхи та досягнення громадських ініціатив. Це також сприяє підвищенню прозорості в системі влади, відповідальності перед громадою та стимулює позитивні зміни в керівництві та управлінні містом.

Усебічний розвиток міста вимагає від нього бути не лише місцем, де забезпечені всі необхідні фізичні умови для комфортного життя, а й бути середовищем, де громада має змогу активно впливати на своє оточення та спільно розвивати ресурси для підтримки кожного члена різноманітних міських спільнот у розкритті свого потенціалу. Розширення прав і можливостей громад у такому вимірі важливе для забезпечення рівних умов та підвищення якості життя їх членів.

Це означає, що демократична модель трансформації культурного ландшафту міста є не лише питанням створення фізичних інфраструктурних об'єктів, а й процесом, який дає громадам засоби та можливості для активної участі у формуванні свого середовища на різних рівнях (двір, мікрорайон, район, місто). Розвиток цього підходу є важливим для створення можливостей реалізації культурно-дозвіллевих практик та підтримки залученості громадян в соціально-політичне життя.

Окремо постає питання масштабу питань, щодо яких влада входить у діалог з громадськістю, та форми такого діалогу. Сучасне місто демонструє складні сценарії планування й управління територіями, які вимагають нових інструментів (Chierichetti, 2022). Громади, залучаючись до управління, розвивають потенціал для розв'язання управлінських проблем на локальному рівні, не покладаючись на зовнішній вплив, розвивають компетентності членів громадянського суспільства: аналітичну, соціальну, комунікаційну, політичну, а також соціальну відповідальність. Місцеві жителі є найбільш зацікавленою стороною в ухваленні рішень щодо трансформації культурного ландшафту міста, оскільки їх повсякденні культурні практики розгортаються у відповідному просторі. Набуваючи вищезгаданих компетентностей, люди, місцеві організації та спільноти отримують змогу змінювати соціокультурне середовище своєї повсякденності для забезпечення своїх потреб та поліпшення якості життя. Тим не менш, їхня роль обмежена законодавством, нормативними актами та іншими

обставинами, які окреслюють рамки співучасті громадян в ухваленні рішень.

Економічна модель попиту і пропонування, що діє в умовах вільного ринку, на засадах якого функціують культурні і креативні індустрії, який є одним з ключових, що впливає на трансформацію культурного ландшафту міст. Він демонструє, які культурні послуги споживачі готові придбати, і формує кількість, тематику та розташування пропонованих послуг. На ці процеси впливає низка різноманітних чинників від сезонності до популяризації подій, пам'яток, митців тощо в соціальних мережах. Щоправда, треба зауважити, що залежно від моделей культурної політики, є економічні пріоритети, які формує пільгова та дотаційна підтримка. Це актуально для патерналістської моделі, до якої найбільше наближена Україна. Про суто комерційну культурну політику без державного регулювання можемо говорити, коли держава не втручається у функціонування культурних інститутів ні управлінськими рішеннями, ні фінансово. Державні дотації, гранти та пільги ж збільшують потенціал та підвищують доступність культурних послуг у культурних інститутах, яким надаються. Рішення про таку фінансову підтримку ухвалюють без громадської участі, що зумовлює ризик невідповідності пропонованих культурних послуг попиту споживачів.

Можна визначити, що демократичне управління громадами та територіями має дуалістичну логіку: з одного боку, є угоди між сильною владою, які керують процесами із дотриманням регулятивних обмежень та соціального консенсусу, а з іншого – вимога дотримання юридично-нормативного підходу, який гарантує перебіг трансформації в чинному правовому полі. Перед таким дуалізмом постає низка проблем, як-от: резонансність співучасті, протестний характер взаємодії громадян, який підміняє справжню участь (Caetano, 2017, p. 5). Тут варто уточнити поняття «участь», яке не є синонімом консультивання, але є залученням громадян до ухвалення рішень. Якщо це форма опитування, то ухвалене більшістю громадян рішення береться до реалізації органом влади, а не набирає форми рекомендації, не обов'язкової до виконання органами влади. Тобто "участь" тут – це набір можливостей, які надають громадянину і які забезпечують його вплив на процеси трансформації, лише частина з яких є трансформацією культурного ландшафту міста.

Отже, участь місцевих жителів в управлінні містом не має обмежуватися консультативними функціями та є складним процесом, що передбачає набір можливостей для громадян впливати на процеси міської та соціальної трансформації. Обмін інформацією та доступ до неї є першим рівнем участі громадян у державному управлінні, оскільки він забезпечує процес ресурсами, необхідними для створення обміну знаннями та спільного діалогу.

Участь громадян включає право на прозорість та участь в ухваленні рішень. Крім того, інформація та залучення можуть бути функціональними для сприяння розвитку громадянської відповідальності та форм спільного планування міста. Важливість громадянської участі в управлінні містом особливо актуальна в контексті демократичної моделі трансформації, де кожен громадянин має змогу брати участь в ухваленні рішень та формуванні майбутнього свого міста.

Дискусія і висновки

Розвиток демократичної моделі трансформації культурного ландшафту міста є важливим для забезпечення сталого розвитку та підвищення якості життя на-

селення. Цей підхід дозволяє кожному громадянину відчувати себе активним учасником процесів формування свого міста, сприяючи створенню більш привабливого, відкритого та дружнього для всіх середовища.

Медіа відіграють важливу роль у створенні відкритого та прозорого міського середовища, яке сприяє активній участі громадян у процесах ухвалення рішень та формуванні культурного ландшафту міста. Їхня роль полягає в тому, щоб забезпечити широкий доступ до інформації, сприяти відкритому обміну думками та ідеями, а також підтримувати діалог між усіма зацікавленими сторонами міського розвитку. Обмін інформацією та доступ до неї формують платформу участі громадян у державному управлінні, оскільки він забезпечує обізнаність громадян та побудову суспільного діалогу.

Місцеві жителі як соціальні актори здатні вносити глибокі зміни в структуру міського середовища навколо себе. Дії соціальних груп мають набагато більшу ймовірність стати постійними та довготривалими стосовно трансформації культурного ландшафту порівняно з тими, що йдуть від зовнішніх акторів. Крім того, у співпраці громади можуть розвивати потенціал для розв'язання внутрішніх проблем, без покладання на зовнішній вплив. Це відіграє позитивну роль для місцевих демократій та культури взаємодії, адже місцеві актори є найбільш зацікавленою стороною, коли проблема локального рівня набуває високого рівня складності.

Список використаних джерел

- Baumann, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press.
 Caetano, L. (2017). Public Participation in Territorial Management A Construction of Citizenship. *Atas Da Conferência "Urban Living Labs for Public Space a New Generation of Planning"*, 10. <https://doi.org/10898>
 Chierichetti, N. (2022). Towards empowerment through-out citizen participation. *Triggers in tangible and intangible resources for a sense of belonging*. Academia Letters. <https://doi.org/10.20935/AL5223>
 Sheller, M., & Urry, J. (eds). (2006). *Mobile Technologies of the City*. Routledge.
 Soja, E. W. (2002). Restructuring the industrial capitalist city. In *Transurbanism*. J. Brouwer and A. Mulder (eds). V2_
 Sonkoly, G. (2020). *From national landscape to cultural landscape*. <http://hdl.handle.net/10831/51355>
 McQuire, S. (2008). *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*. Sage Publications.

References

- Baumann, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press.
 Caetano, L. (2017). Public Participation in Territorial Management A Construction of Citizenship. *Atas Da Conferência "Urban Living Labs for Public Space a New Generation of Planning"*, 10. <https://doi.org/10898>
 Chierichetti, N. (2022). Towards empowerment through-out citizen participation. *Triggers in tangible and intangible resources for a sense of belonging*. Academia Letters. <https://doi.org/10.20935/AL5223>
 Sheller, M., & Urry, J. (eds). (2006). *Mobile Technologies of the City*. Routledge.
 Soja, E. W. (2002). Restructuring the industrial capitalist city. In *Transurbanism*. J. Brouwer and A. Mulder (eds). V2_
 Sonkoly, G. (2020). *From national landscape to cultural landscape*. <http://hdl.handle.net/10831/51355>
 McQuire, S. (2008). *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*. Sage Publications.

Отримано редакцією журналу / Received: 29.03.24

Прорецензовано / Revised: 12.04.24

Схвалено до друку / Accepted: 15.04.24

Anastasiia STEPANENKO, PhD Student
 ORCID ID: 0000-0003-1125-6522
 e-mail: hladka.anastasiia@gmail.com
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

DEMOCRATIC MODEL OF THE CITY'S CULTURAL LANDSCAPE TRANSFORMATION

Background. The analysis of the city's cultural landscape allows investigation of features and the context of local culture. The hybrid organization of the city as a media-architectural complex, and the involvement of city residents in the processes of making administrative decisions in various forms create a field for a democratic model of transformation of the cities' cultural landscapes. This model provides not just residents' free access to the city space but also their active participation in making decisions about its use and making changes.

Methods. The methods of empirical analysis, systematization, generalization, and comparison of the obtained data, as well as the description of the obtained results, were used.

Results. The cultural landscape of the city is the result of the interaction of various actors – local self-government, public organizations, enterprises, creative industries, and residents. Changes in politics, economy, and society can contribute to the development of new ideas and approaches to the cultural landscape of the city that reflect current needs and values. The democratic model of a city's cultural landscape development requires an effective communication system between all actors. The media play here a key role by shaping the perception, idea, and public opinion of urban space, and influencing decision-making in this domain.

In the context of the studied model of the city's cultural landscape development, the media have an important task of ensuring openness and availability of information about various initiatives and projects implemented in the city. They help involve citizens in discussions, consultations, and public debates on city development issues, and promote the formation of common development goals and strategies.

Conclusions. It was defined that the development of a democratic model of the city's cultural landscape transformation is important for ensuring sustainable urban development and improving the residents' quality of life. The media play an important role in creating an open and transparent urban environment that promotes the active participation of citizens in decision-making processes and shaping the city's cultural landscape. Their role is to ensure wide access to information, facilitate an open exchange of views and ideas, and support dialogue between all stakeholders in urban development. Local residents as social actors can make deep changes in the city's cultural landscape structure. This plays a positive role for local democracies and the culture of interaction because local actors are the most interested party when a local-level problem acquires a high level of complexity.

Keywords: city, cultural landscape of the city, transformation, social actors, media.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА КОМУНІКАЦІЯ

УДК 316.7:004.738.5(477)"20"

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).11](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).11)

Орися ГРУДКА, асп.

ORCID ID: 0000-0002-9320-324X

e-mail: orysia.hrudka@ukma.edu.ua

Національний університет "Києво-Могилянська академія", Київ, Україна

**КОНФІГУРАЦІЇ ОСОБИСТОГО, ПУБЛІЧНОГО ТА ПРОФЕСІЙНОГО
В ПЕРСОНАЛЬНИХ ПРОФІЛЯХ КОРИСТУВАЧІВ ФЕЙСБУКУ:
КОНТЕНТ-АНАЛІЗ**

Вступ. Соціальні мережі стали потужними платформами для саморепрезентації та самопрезентації. Дослідники зауважують, що соціальні мережі розмивають конвенційні межі між особистими і публічними питаннями та сферами життя. Емпіричний аналіз персональних профілів дозволяє зрозуміти, про які питання (особисті, публічні чи професійні) та в яких конфігураціях користувачі дописують у своїх соціальних мережах. Мета дослідження – проаналізувати метатематику, типи дописів та загальні патерни конфігурацій у 15 персональних профілях українського фейсбук-простору.

Методи. Застосовано контент-аналіз 50 послідовних дописів у кожному з 15 персональних профілів користувачів різного віку, професій та публічності. Дописи категоризовано за метатемами (особисте, професійне, публічне) та типами, які визначено в процесі аналізу, зокрема поширення інформації про свій проєкт, допис до пам'ятних дат, щоденникове звітування, щоденникове осмислення, мем, цитата, публіцистика, есеїстика та інші.

Результати. Виявлено відмінності між стратегіями використання персонального профілю в публічних і непублічних осіб, зокрема непублічні користувачі частіше зосереджуються на особистих темах, публічні – на професійних. Ідентифіковано популярні типи дописів, як-от: щоденникове звітування, щоденникове осмислення, "мапування своїх", анонси проєктів. Виявлено, що просування власних проєктів, публіцистика та есеїстика, краудфандингові кампанії є більш поширеними серед публічних осіб, а щоденникове осмислення, поширення фото та мемів частіше поміж непублічних користувачів. Персональні профілі в соцмережах виконують низку функцій: виступають відповідниками живого спілкування і самопрезентації та щоденникової саморепрезентації, просторами для лідерства думок, долучення до колективних подій. Попри засвідчену різноманітність ведення профілів, кожен користувач демонструє цілісність і послідовність у своєму підході.

Висновки. На відміну від модерних інституцій і просторів, сучасні соціальні мережі поєднують різні сфери життя (особисту, професійну і публічну) в одному просторі – одного персонального профілю і навіть одного допису. Це створює як нові можливості самопрезентації, так і виклики. Доцільні подальші емпіричні дослідження із залученням якісних методів для глибшого розуміння мотивацій і сприйняття користувачами персональних профілів.

Ключові слова: соціальні мережі, фейсбук, культурні проблеми, саморепрезентація, соціокультурні трансформації, індивідуалізм, культурні практики, ідентичність.

Вступ

З часу постановня платформ Вебу 2.0 на початку 2000-х соціальні мережі є одними з найвідвідуваніших сайтів сучасної інтернет-інфраструктури (Kemp, 2020). Соціальні мережі концептуалізують передовсім як інструменти спілкування й отримання інформації, але, крім цього, вони виступають потужним засобом саморепрезентації і самопрезентації. Більшість платформ соціальних мереж, які не є винятково месенджерками, мають два ключові структурні елементи: персональний профіль, тобто сторінку, яку користувач може заповнювати інформацією про себе і яку може регулярно наповнювати своїми дописами (у текстовому, фото- чи відеоформатах, залежно від соцмережі) і "стрічку" – сторінку, де (за посередництва алгоритмів) акумулюється нова інформація з різних персональних профілів і профілів сторінок та груп. У тіктоці – це потік відео, в інстаграмі – потоки сторіз і "стрічка новин" (feed), у фейсбукці – "стрічка новин" (news feed), але користувач також може перейти в потоки відео, рилзів чи сторіз.

У фокусі цієї статті – персональний профіль користувача з наявними в ньому дописами. Дослідники соціальних мереж помічали спільності між персональними профілями в сучасних соцмережах й іншими формами саморепрезентації, як-от: фотоальбомами, скрепбуками і – особливо – щоденниками (Fothergill, 1974; Humphreys, Krishnamurthy, & Newbury, 2013; Hunter 1992; Ibrahim, 2021). Крім того, науковці розглядали соцмережі з погляду теорії самопрезентації соціолога

Ервінга Гофмана, згідно з якою люди хочуть управляти враженнями про себе, які вони створюють для інших, корегуючи свій зовнішній вигляд, поведінку, манери (Goffman, 1959; Hollenbaugh, 2019). Соціальні мережі не є простором безпосереднього живого спілкування, але водночас є значно публічнішими, ніж щоденники чи фотоальбоми, у тому сенсі, що користувачі презентують свої приватні записи чи дописи, світліни чи відео більшій кількості людей. Таким чином, соціальні мережі містять поєднання характеристик низки попередніх форм самопрезентації і саморепрезентації.

Дослідники наголошують, що соціальні мережі сприяли до розмивання публічної і приватної сфери, про що, зокрема, пише Дана Бойд (Boyd, 2008). Порушення конвенційних до поширення соціальних мереж Вебу 2.0 меж приватного і публічного впливають на розуміння ідентичності, самовираження і саморепрезентації. Для прояснення того, якими саме є ці зміни, важливо розглядати їхні конкретні втілення в персональних профілях користувачів соцмереж. Крім того, емпіричний аналіз дозволить зрозуміти, у який спосіб та для яких цілей користувачі можуть використовувати свої персональні профілі.

У своїх персональних профілях користувачі соцмереж пишуть про питання, які стосуються винятково особистого життя; про питання, які зачіпають публічні теми, а також про такі, що стосуються їхньої професії. Водночас конфігурації цих метатем є різними в різних користувачів. Крім того, аналіз значної кількості дописів може

допомогти виявити поширені теми і типи дописів у різних категоріях користувачів.

Метою цієї статті є проаналізувати дописи 15 різних персональних профілів користувачів фейсбуку на предмет метатем (особисті, професійні чи публічні питання), поширених тем і типів цих дописів, а також загальних патернів конфігурацій метатем, тем і типів дописів. Для цієї мети слід виконати такі завдання: 1) обрати 15 персональних профілів максимально різних користувачів українського фейсбук-простору на основі інформації, наявної в їхніх профілях (різних професій, публічності, віку, статі, місця проживання); 2) порахувати кількість дописів, у яких ідеться про особисті, публічні чи/і професійні питання, проаналізувавши 50 послідовних дописів кожного з 15 персональних профілів у фейсбуці, починаючи з 31 жовтня 2023 року у зворотному порядку; 3) у процесі аналізу паралельно виявляти поширені теми і типи дописів і аналогічно підраховувати їхню кількість.

Методи

У дослідженні проаналізовано 50 послідовних дописів 15 різноманітних персональних профілів у фейсбуці, щоб з'ясувати, про які саме питання (особисті, публічні чи професійні) пишуть користувачі на своїх сторінках у соцмережах. Перший допис у кожному з аналізованих профілів датований 31 жовтня 2023 або раніше, якщо людина не публікувала жодного допису в цю дату.

У цьому дослідженні застосовано метод контент-аналізу дописів, у процесі якого дописи були категоризовані відповідно до критеріїв, визначених наперед (професійні, особисті і публічні метатемати) та інших категорій, які визначалися в процесі аналізу. Утім, оскільки я вивчала персональні профілі індивідів, то важливо також прояснити і питання вибірки. Запропонована вибірка є нерепрезентативною. Як стверджує Олена Богдан, нерепрезентативні вибірки корисні, зокрема, у якісних дослідженнях, адже дозволяють показати різноманітність думок (у цьому випадку – різноманітність використання персонального профілю), а також сформувати припущення про тенденції (Богдан, 2015, с. 119–130), що й було метою цього дослідження. Для належного виконання функції нерепрезентативної вибірки, як стверджує Богдан, важливо враховувати генеральну сукупність, якою в цьому дослідженні є всі користувачі українського простору фейсбуку (які пишуть українською мовою і/або проживають в Україні), що відносно часто публікують оригінальні дописи в персональному профілі (принаймні раз на два місяці). Оригінальним вважався будь-який допис, де користувач додає в допис власний текст (або емоджі), навіть якщо користувач поширює чужий допис, але при цьому додає до нього свій коментар.

У дослідженні дотримано принципу різноманітності вибірки. Проаналізовано профілі представників різних професій, публічних (шість профілів) і приватних осіб (дев'ять профілів), чоловіків і жінок різного віку та місць проживання. Оскільки в процесі формування вибірки частіше траплялися профілі жінок, аніж чоловіків, особливо коли йшлося про неопублікованих користувачів, то було проаналізовано більше профілів жінок (дев'ять), ніж чоловіків. Критерієм публічності персонального профілю в цьому дослідженні була передовсім наявність частих згадок про цих людей у медіа – у категорію шести проаналізованих публічних персональних профілів ввійшли політикиня, філософ, письменниця, урядовець, актор і журналістка. Також слід зазначити, що до вибірки було залучено лише ті профілі, які відкриті для публічного перегляду, а проаналізовано лише публічно

поширені дописи ("для всіх"). Для добору персональних профілів для аналізу застосовано метод снігової кулі, адаптований до специфіки цього дослідження: на персональних профілях своїх друзів у фейсбуці я переходила на персональні профілі інших користувачів, які на цій сторінці залишали вподобання чи коментарі; на нових профілях я повторювала цей алгоритм кілька разів, переходячи на нові профілі людей, які залишали вподобання й коментарі на попередньому профілі. Кілька ступенів такого пошуку були потрібними, аби сформувати різноманітну вибірку з користувачів різного віку, професій, місць проживання з різних середовищ і кіл спілкування. У рідкісних випадках, як-от у виявленні персональних профілів молодих чоловіків, які активно пишуть у фейсбуці, я запитувала про такі профілі в кількох своїх знайомих.

Фейсбук обрано через його популярність в Україні, а також із методологічних міркувань – на відміну від інстаграму, де важливу роль відіграють тимчасові сториз, які зберігаються в профілі лише протягом 24 годин, у Фейсбуці зручніше аналізувати стабільний контент, який надовго залишається в персональних профілях і який відносно легко прокрутити назад, якщо користуватися мобільним додатком, а не браузером. Хоча фейсбук більше асоціюють з оприлюдненням більш публічної інформації і старшими користувачами, а інстаграм – з лайфстайл блогінгом і молодшою аудиторією, цей аналіз включав різні вікові та професійні групи, зокрема й людей, які більше дописують про особисте життя.

Дописи на кожному з профілів я категоризувала за такими невідношуваними критеріями: метатема (особисте, професійне і публічне) і тип допису (допис про свій професійний проєкт; "щоденникове" звітування; "щоденникове" осмислення; публіцистика або есеїстика; "мапування своїх", тобто допис, у якому користувач згадує про важливих для нього людей; донат, тобто допис, у якому закликають до фандрайзингових кампаній або звітують про їхні результати; допис до пам'ятної дати, наприклад, державні, релігійні, міжнародні свята; некролог, тобто допис, у якому згадують про людей, які померли або загинули; фото як соцмережева форма фотоальбому; допис про чужий проєкт; допис про новини з медіапростору; запитання; допис-цитата; мем або жарт; допис про день народження, власний або інших людей, а також інші типи, які виявилися менш поширеними), при цьому типи допису формувалися в процесі аналізу, а не наперед. Невідношуваність категорій означає, що кожен аналізований допис я відносила до всіх метатем і типів, які до нього застосовувалися. Наприклад, якщо людина пише допис, у якому згадує про день народження колеги, яка для неї є близькою людиною, і про її професійний проєкт, при цьому прикріплюючи до допису картинку-мем і закликаючи надсилати гроші для цього проєкту, то такий допис уналежнено до двох тем (особисте і професійне) і чотирьох типів допису ("допис про день народження", "допис про чужий проєкт", "мем" і "донат").

Хоча один допис може належати до кількох з трьох метатем, їх визначено так, аби ці категорії мали максимально чітко визначені межі, аби мати змогу зробити загальні висновки на основі цього аналізу. Особисте стосується приватного життя людини, її гобі, сім'ї, домашнього життя та дружніх стосунків. Професійне стосується професії людини та її кар'єри. Наприклад, для письменника це можуть бути анонси його книжок або публікації його творів, а для підприємця – пости про свій товар або про тенденції в галузі. Публічне пов'язано

не з тим, що важливо для ширшої спільноти – певної громади, країни чи й цілого світу, – включаючи політичні, культурні або суспільні теми. Як і в англосаксонській дихотомії приватного-публічного, тут публічне є політичним. Це може бути інформація, яка цікавить читачів незалежно від їхнього особистого інтересу до автора допису. Зокрема це теми, про які в позасоцмережових контекстах говорять у медіа або на зборах громад.

Слід наголосити, що три основні теми дописів визначені таким чином, щоб кожен допис у профілі користувача соціальних мереж міг бути віднесений принаймні до однієї з них. Зазвичай допис можна класифікувати як належний до двох або навіть усіх трьох категорій. Однак у незначній кількості випадків (близько 1 % аналізованих дописів) було неможливо віднести допис до жодної з цих тем. Такі дописи стосувалися виключно соціальних питань. Наприклад, запитання до читачів про те, чи хтось бував у певній країні, без уточнення контексту чи звернення до конкретних тем (коли незрозуміло, чи людина запитує це з професійною, особистою чи публічною метою).

У рамках цього емпіричного дослідження кожен допис було віднесено до всіх відповідних категорій згідно з визначеними критеріями, навіть якщо не було ясності щодо того, чи є ця категорія головною для цього допису. Важливо зазначити, що за допомогою цього методу дослідження – аналізу контенту персонального профілю – встановити, яка з метатем (особисте, професійне чи публічне) була основним мотивом, який спонукав користувача створити цей допис, неможливо. Однак виявлення основного мотиву з погляду користувачів і не було метою дослідження, натомість цілком було проаналізувати результати дописування, включаючи й ті аспекти, які користувачі не визначали як важливі для себе в процесі публікування, але які виявилися в ході аналізу.

Результати

Особисті, професійні і публічні теми. У дослідженні виявлено профілі, у яких переважає певна метатема – дописи про публічні, особисті або професійні питання. Конфігурації цих тем також були різними відповідно до кожного окремого профілю. Деякі персональні профілі майже винятково зосереджені на особистих темах, інші – на професійних і публічних темах; поки одні користу-

вачі взагалі не торкаються професійних тем, зосереджуючись на двох інших, інші пишуть передусім про професійні аспекти свого життя. Акцент на професійних темах корелюється з порадами використовувати свої сторінки в соцмережах для просування власного професійного бренду чи збільшення продажів – поради, які можна знайти в популярній нон-фікшн літературі (Каплунов, 2022). Водночас використання своєї сторінки в соцмережі для обговорення питань суспільної важливості корелюється з розумінням інтернет-простору як публічної сфери (зокрема в концепції Юргена Габермаса), а використання свого персонального профілю для того, щоб ділитися інформацією про своє особисте життя, корелюється, зокрема, із самовизначенням платформ соцмереж, які закликають ділитися особистою інформацією, що передусім сприяє їхній монетизації, адже збір приватних даних користувачів дозволяє ефективніше налаштовувати рекламу і відповідно отримувати більший прибуток від реклами.

Незважаючи на засвідчену різноманітність ведення профілів, кожен користувач демонструє цілісність і послідовність у своєму підході. Наприклад, користувач у Персональному профілі 15, який фокусується на особистих темах, публікує роздуми зі свого життя, меми та жарти, дотримуючись своєї стратегії так само послідовно, як і користувач у Персональному профілі 1, який зосереджений на професійних темах, зокрема часто ділиться анонсами подій, а про особисте та публічне головне в контексті зборів коштів для свого брата, який воює.

У ході дослідження проаналізовано шість профілів публічних осіб та дев'ять профілів непублічних осіб. Результати вказують на необхідність розділення цих двох категорій персональних профілів на окремі кластери. Серед профілів непублічних осіб виявлено значну перевагу дописів (і загалом профілів), у яких домінують особисті теми. Водночас усі профілі публічних осіб містили значну кількість дописів, присвячених професійним і публічним темам. Серед профілів непублічних користувачів, більшість (шестеро з дев'яти користувачів) пишуть про публічні теми, але лише три з дев'яти профілів зосереджені на професійних темах. В усіх проаналізованих персональних профілях публічних осіб багато пишуть про професійні і публічні теми.

Таблиця 1

Кількість дописів, у яких згадано про особисті, публічні і професійні питання, у персональних профілях публічних і непублічних осіб
Зеленим виділенням клітинки і червоним кольором тексту позначено метатему, кількість яких для певного персонального профілю є значущою.

Персональний профіль	Період, який охоплюють 50 послідовних дописів	Дописи, у яких згадано особисті питання	Дописи, у яких згадано професійні питання	Дописи, у яких згадано публічні питання
Персональний профіль 1	2,5 місяця	28	25	26
Персональний профіль 2	3 місяці	4	15	47
Персональний профіль 3	3 місяці	15	44	10
Персональний профіль 4	2,5 місяця	22	27	33
Персональний профіль 5	2 місяці	3	34	47
Персональний профіль 6	6 днів	35	15	10
Усі персональні профілі публічних осіб		107	160	173
Персональний профіль 7	1,5 року	31	2	17
Персональний профіль 8	5 місяців	27	4	20
Персональний профіль 9	1,5 місяця	50	0	0
Персональний профіль 10	2,5 місяця	24	21	18
Персональний профіль 11	3 роки	16	3	22
Персональний профіль 12	1 рік 4 місяці	47	3	5
Персональний профіль 13	2 роки 10 місяців	44	5	3
Персональний профіль 14	1 рік 11 місяців	13	20	24
Персональний профіль 15	9 місяців	33	12	11
Усі персональні профілі непублічних осіб		285	70	120

Таблиця 2

Кількість дописів із зазначенням конфігурацій, у яких у конкретному дописі згадано особисті, публічні і професійні питання, у персональних профілях публічних і непублічних осіб
Зеленим виділенням клітинки позначено метатему, кількість яких для певного персонального профілю є значущою.

Персональний профіль	Дописи, у яких згадано тільки професійні питання	Дописи, у яких згадано особисті і професійні питання	Дописи, у яких згадано тільки публічні питання	Дописи, у яких згадано особисті і публічні питання	Дописи, у яких згадано професійні і публічні питання	Дописи, у яких згадано всі три метатемати
Персональний профіль 1	11	4	3	13	8	2
Персональний профіль 2	0	1	33	0	12	2
Персональний профіль 3	32	5	1	2	2	5
Персональний профіль 4	10	1	5	12	13	3
Персональний профіль 5	2	0	13	2	32	0
Персональний профіль 6	8	1	1	3	6	0
Усі персональні профілі публічних осіб	63	12	56	32	73	12
Персональний профіль 7	2	0	16	1	0	0
Персональний профіль 8	1	2	19	0	1	0
Персональний профіль 9	0	0	0	0	0	0
Персональний профіль 10	16	4	10	7	0	1
Персональний профіль 11	2	0	18	3	1	0
Персональний профіль 12	0	3	3	2	0	0
Персональний профіль 13	2	3	3	0	0	0
Персональний профіль 14	15	5	22	2	0	0
Персональний профіль 15	7	5	9	2	0	0
Усі персональні профілі непублічних осіб	45	22	100	17	2	1

Крім того, проведено підрахунок кількості дописів, які містять винятково особисті, публічні або професійні теми, а також усі можливі комбінації цих тем (особисто-публічні, особисто-професійні, публічно-професійні та особисто-публічно-професійні). У цьому аспекті також помітна відмінність між публічними та непублічними користувачами. Серед непублічних користувачів дописи, присвячені лише особистим темам, є або основним видом дописів (у шести з дев'яти випадків) або одним з основних (у восьми з дев'яти випадків). Натомість, серед профілів публічних осіб, лише в одному з шести випадків переважають дописи на особисті теми. У решті випадків переважають дописи, присвячені виключно професійним, публічним або комбінованим професійно-публічним темам, а також особисто-публічним темам. При цьому особисто-публічні дописи часто включають інформацію про особисте життя задля привернення уваги до певних публічних питань. Цікаво, що у двох з шести аналізованих профілів публічних осіб кількість дописів, у яких поєднано особисті та публічні теми, перевищує кількість дописів, присвячених винятково публічним темам.

Поміж публічних осіб також поширене поєднання професійних та публічних тем у дописах на їхніх персональних профілях. Таке поєднання майже відсутнє посеред непублічних осіб, чиї персональні профілі також були предметом аналізу. З іншого боку, непублічні користувачі частіше мають у своїх профілях дописи, присвячені лише публічним темам, ніж публічні особи, де такі дописи зафіксовано в п'яти з дев'яти випадків проти двох з шести випадків у публічних осіб. Це вказує на те, що публічні особи частіше пишуть про публічні питання в поєднанні з особистими або професійними аспектами, на відміну від непублічних користувачів, які часто пишуть про публічні питання, не прив'язуючись до свого особистого життя, наприклад, коли висловлюють свою думку про новини або суспільно-політичні теми. Також слід додати, що дописи на публічні теми у випадку непублічних користувачів зазвичай є коротшими.

Назагал, у групі непублічних осіб переважають «чисті типи» дописів, тобто дописи, присвячені винятково особистим або публічним темам, тоді як у публічних осіб частіше спостережено поєднання особистих, професійних і публічних тем в одному дописі.

Варто зауважити ще одну істотну відмінність між профілями публічних і непублічних осіб: у випадку першої групи 50 дописів зазвичай охоплювали період від двох до трьох місяців, за винятком одного випадку, де користувач (Персональний профіль 6) опублікував 50 дописів протягом шести днів. У групі непублічних осіб 50 дописів зазвичай охоплювали період понад півтора року, а іноді навіть до трьох років. Лише в трьох випадках непублічних персональних профілів 50 дописів було опубліковано за період менше ніж рік. В одному з аналізованих випадків персонального профілю непублічної особи було всього 37 дописів за період трьох років; це був єдиний випадок, коли кількість дописів для аналізу була меншою за 50.

Крім трьох основних метатем, я також докладно проаналізувала типи дописів, які були визначені емпірично під час аналізу. Усього було відстежено 22 таких типи, основні з яких були названі в частині про методи цієї статті. Як і у випадку з метатемами, кожен допис міг належати одночасно до кількох типів.

Із-посеред двох типів дописів були такі, що корелювалися з літературою про щоденники і порівняння щоденників і соцмереж. Щоденникові записи в таких дослідженнях поділяють на два основні типи – записування (accounting) і осмислення (reflecting), тобто записи, у яких автор безпосередньо фіксує події, які відбулися, і відповідно записи, де автор оцінює їх або загалом записує власні думки та враження (Humphreys et al., 2013). У непублічних користувачів дописи з осмисленням свого життя були частими (у семи з дев'яти випадків), тоді як серед публічних осіб такі дописи були значно менш поширеними (у двох з шести випадків). З іншого боку, дописи, де наявне звітування про події з власного життя, були приблизно рівномірно розподілені між обома групами –

приблизно в половині аналізованих персональних профілів цей тип дописів був значним. Варто також зазначити, що як звітування, так і осмислення, можуть бути дуже короткими, іноді складаючись лише з двох слів, хоча часто можна спостерігати й розлогі дописи.

Звітування як тип допису нагадує записи в дослідженні ранніх щоденників сільських районів Америки (Motz, 1987), де люди, зокрема, фіксували погодні умови. Так, в одному з аналізованих мною персональних профілів фотографія з краєвидом з вікна має підпис "Сьогодні якийсь погодні Армагедон" (28.10.2023, Персональний профіль 13). Бажання фіксувати погоду й загалом зовнішні події у своїх персональних профілях може бути пов'язане з глибоким відчуттям причетності до загальних подій та бажанням поділитися зафіксованими змінами в зовнішніх умовах.

У своєму дослідженні я відмежовувала фотозвітування як окремих тип дописів – такий, що не був би можливим без фотографій. Наприклад, коли текст слугує лише підписом до фото або його немає взагалі. Цей тип дописів можна порівняти з фотоальбомами, які разом зі щоденниками є формою медіазвітування.

У соціальних мережах користувачі часто публікують фотографії з комунікативною метою, а не просто для збереження спогадів. Наприклад, в одному з аналізованих персональних профілів користувач поділився фотографією гриба, яку він зробив у лісі, із підписом "Анти-стрес" (29.10.2023, Персональний профіль 6). Такі фотографії нечасто потрапляють до фотоальбомів; вони радше слугують швидким способом поділитися досвідом, схожим до того, щоб показати знайдений гриб друзям або розповісти про нього. Тут фотографія радше виконує функцію спілкування, ніж фіксації спогаду, як у фотоальбомі. Проте слід визнати, що фотоальбом як жанр також виконує функції спілкування. Як і щоденник на різних етапах свого розвитку, фотоальбом виконує дві функції: фіксації важливого для себе і демонстрації цього іншим. Таким чином, еволюція публікацій у соціальних мережах розкриває нові аспекти не тільки про самі соцмережі, а й про попередні форми звітування (accounting).

Іншим типом дописів, який можна пов'язати з однією з форм спілкування, є "мапування своїх". Цей тип дописів нагадує форму живого спілкування, яке перемістилося у віртуальний простір соціальних мереж. "Дорога Надійко, як приємно згадувати наші шкільні роки" – такий допис опублікувала викладачка історії (23.9.2023, Персональний профіль 8). Він є прикладом "мапування своїх" – категорії, до якої я залучала всі дописи, де автор персонального профілю згадує (часто, позначаючи в дописі) осіб, яких вважає важливими в певній сфері свого життя. До категорії, що є формою живого спілкування, також можна віднести дописи з мемами або жартами, привітання конкретних осіб, запитання. Також, як було показано на прикладі з фотозвітуванням, це можуть бути й інші типи дописів, адже і щоденникові записи, і фотоальбоми теж можна пов'язати з живою розмовою в певних аспектах.

Я виявила також дописи, що містять цитати відомих людей або широко відомі вислови. Цей тип дописів був лише в категорії непублічних персональних профілів, хоча і не був дуже поширеним (менше 5 % усіх аналізованих дописів). Ці дописи можна віднести до традиції ведення "щоденних книжок" (commonplace books), у яких люди збирали цитати та інші уривки текстів.

Щодо більш уживаних типів дописів, то "поширення інформації про власні проекти" відбувалося значно частіше в профілях публічних осіб (у чотирьох з шести

профілів це був поширений тип допису) порівняно з профілями непублічних осіб, де цей тип був поширеним лише у двох з дев'яти профілів. Наприклад, один профіль розповсюджував інформацію про громадську організацію (Персональний профіль 14), а інший – про свій товар (Персональний профіль 10). Один з профілів (Персональний профіль 10) показав майже рівний розподіл між особистим, публічним і професійним контентом, причому кожен окремий допис зазвичай стосувався лише однієї з цих трьох основних тем. Хоча власниця цього профілю не є публічною особою, її профіль часто оновлюється, подібно до того, як і профілі публічних осіб. Це може свідчити про те, що власниця профілю, будучи підприємцем, активно використовує соціальні мережі для розповіді про свою роботу. Розповіді про особисте життя та думки про публічні питання також допомагають залучити увагу до її товарів – наміст. У випадку іншого профілю (Персональний профіль 14), він став оновлюватися значно активніше після того, як у його власниці з'явився проект, інформацію про який вона стала поширювати. Що ж до публічних осіб як користувачів соціальних мереж, то вони часто використовують свої профілі для розповсюдження інформації про свої проекти: запрошують на зустріч, де вони будуть модерувати дискусію, на театральну виставу, у якій вони беруть участь, або діляться новинами про свої нагороди чи громадські ініціативи. Варто зазначити, що в цьому аналізі користувачі згадували проекти інших людей у своїх особистих профілях приблизно в чотири рази рідше, ніж власні проекти. Як бачимо, соціальні мережі перетворилися на платформу для особистих оголошень, значною мірою усунувши необхідність у посередниках, які раніше контролювали розміщення оголошень, наприклад, у газетах. Роль ґейткіперів, які могли визначати, які оголошення є прийнятними, стає усунутою, що створює як виклики, так і можливості для користувачів сучасних соцмереж.

Тип допису, який я назвала "публіцистика або есеїстика", виявлено серед персональних профілів публічних користувачів. Ідеться про висловлення власної думки з метою впливу на громадську думку, що пов'язано з роллю лідера думок. Подібно до практик звітування та осмислення, кількість слів у дописі не була визначальною; думка користувача могла бути як багатослівною, так і небагатослівною, наприклад складатися з одного речення. У профілях двох користувачок публіцистика наявна у (майже) половині всіх дописів, а в профілі ще одного публічного користувача – у 20 % дописів. Натомість серед непублічних осіб лише в одному профілі публіцистика становила так багато як 20 % дописів, хоча увага до публічних тем загалом серед непублічних користувачів була не меншою. Коли йдеться про поширення дописів інших користувачів (я залучала такі дописи до аналізу, якщо користувач додавав до них власний текст), то це частіше роблять непублічні користувачі.

Аналіз показав цікаве явище: значна кількість уваги користувачів соціальних мереж до пам'ятних дат, як-от: свята (переважно державні, а не релігійні), історичні дати, дні певних професій чи дні міст. Наприклад, в одному з профілів було кілька таких дописів за період, який я вивчала. Слід зазначити, що часта наявність таких дописів указує на індивідуальну потребу говорити про дати, що мають значення для спільноти, до якої належить людина. Соціальні мережі дозволяють кожному онлайн долучитися до колективних подій. Цю потребу можна порівняти з участю у святкуваннях державних свят у публічних місцях, де кожен індивідуально

приєднується до загального заходу. У соціальних мережах кожен може написати привітання на велику аудиторію, а не тільки слухати його від тих, хто на сцені. Рішення написати про певну колективну подію в соціальних мережах є індивідуальним, на відміну від більш ієрархічного способу реалізації уваги до пам'ятної дати через організацію заходу, як це відбувається, наприклад, у Народному домі. У соцмережах індивідуальна належність до колективного є вільним, але не обов'язковим вибором, який, зважаючи на частоту таких дописів, залишається важливим способом самовираження для багатьох. Також варто відзначити, що згадки про дні народження – власні або близьких людей – є повторюваним, хоча й не дуже частим типом допису як серед публічних, так і серед непублічних осіб.

Як окремі типи дописів у своєму дослідженні я також виявила донати (збір коштів, переважно для Збройних сил України, хоча іноді й для лікування конкретних осіб) та некрологи (дописи про людину, яка померла чи загинула, спогади про неї, інформація про її життя або деталі поховання – про військових, відомих осіб, близьких людей). Поширеність цих двох типів дописів зумовлена повномасштабною війною Росії проти України. Серед публічних осіб в середньому було сім дописів про донати на кожні 50 дописів, а серед приватних осіб – два дописи на 50 дописів. Щодо некрологів, то в середньому в обох категоріях було по два дописи на 50 дописів.

На основі цього аналізу можна виокремити "чисті типи" стратегії використання персонального профілю у фейсбуці, хоча зазвичай ці типи поєднуються в різних користувачів. До таких чистих типів належить використання персонального профілю як щоденника, фотоальбому, дошки оголошень (для поширення інформації про свої проекти), лідерства думок (як наміру користувача, а не обов'язково як результату), живого спілкування. Рідше (коли йдеться про фейсбук) також можна говорити про використання свого профілю для лайфстайл блоґінгу, публічної сфери та щоденної книги (commonplace book).

Щодо поширення інформації про новини, то цей тип допису траплявся і серед публічних, і серед непублічних осіб, але не був таким частим, як можна було б очікувати, за винятком профілю журналістки. Хоча багато людей отримують інформацію про новини із соціальних мереж, моє дослідження дає підстави вважати, що дописи, у яких користувачі діляться новинами, не є поширеним типом дописів, щонайменше у фейсбуці. Дослідження джерел отримання новин часто фокусується на соціальних мережах як на інструменті для певної мети, іноді ігноруючи їхню багатофункціональність.

Серед проаналізованих мною профілів були два, які в основному використовували як щоденник та фотоальбом (Персональний профіль 9 та Персональний профіль 13 відповідно). Можна також стверджувати, що один профіль використовувався майже виключно для лідерства думок (Персональний профіль 2) і можемо припустити про аналогічну мету в іншому профілі, де також було багато анонсів власних проектів (Персональний профіль 5). В інших випадках конфігурація дописів у профілі була складнішою. У фейсбук-просторі можна виокремити й інші типи персональних профілів. Наприклад, журналістка з Маріуполя Надія Сухорукова вела документування подій, які відбувалися в Маріуполі, на своїй сторінці у фейсбуці, яке згодом вийшло книжкою (в анотації визначається як фейсбук-щоденники). Хроніка історії та особистого досвіду в контексті історичних подій є одним із видів ведення щоденника, а в епоху соціальних мереж – це також один зі способів використання персона-

льного профілю. Персональний профіль Сухорукової, хоча й не був залучений до цього емпіричного дослідження, є важливим прикладом іншого типу персонального профілю чи дописів, де автори описують особистий досвід на тлі історичних подій.

Обмеження дослідження. Цей емпіричний аналіз має певні обмеження. По-перше, вибірка включала різноманітну, але відносно невелику когорту людей, тому її розширення є актуальним завданням для наступних досліджень. По-друге, часові рамки дослідження (2021–2023 рр.) включали період повномасштабної війни, тому багато дописів користувачів стосувалися зборів на Збройні сили України. Ці дописи я позначала типом допису "донат", який також включав донати на інші потреби (наприклад, збори на лікування), але таких дописів було менше, більшість стосувалася саме ЗСУ. Водночас це обмеження було компенсоване тим, що донат був частим типом дописів лише у двох профілях (публічних осіб). Інше обмеження дослідження полягає в тому, що через війну було опубліковано більше некрологів. Крім того, категорії, до яких я відносила дописи з персональних профілів, не є чітко розділеними, тому категоризація не у всіх випадках є досконалою. Це обмеження я мінімізувала тим, що категорії не були взаємовиключними.

Дискусія і висновки

Це дослідження виявило різноманітність способів, якими користувачі використовують свої персональні профілі в соціальних мережах, зокрема у фейсбуці. По-перше, чітко простежується відмінність у веденні своїх персональних профілів між публічними та непублічними особами. Непублічні користувачі частіше зосереджуються на особистих темах, використовуючи профіль як своєрідний онлайн-щоденник чи фотоальбом для фіксації життєвих подій. Натомість публічні особи активніше поєднують професійні, публічні та особисті теми в одному дописі, використовуючи профіль, зокрема, для просування власних проектів та лідерства думок. По-друге, виявлено поширені типи дописів, серед яких щоденникове звітування, публіцистика, "мапування своїх" тощо, що ілюструє багатофункційність персональних профілів. При цьому деякі типи, як-от щоденникові записи, більш поширені серед непублічних користувачів, а анонси професійних проектів – серед публічних осіб. По-третє, персональні профілі виконують низку функцій, включно із живим спілкуванням, лідерством думок, фіксацією та передачею колективної пам'яті шляхом згадування та коментування пам'ятних дат. Це демонструє, як соціальні мережі розмивають межі між приватною та публічною сферами, дозволяючи індивідам долучатися до колективних подій. По-четверте, виокремлено чисті типи стратегій використання профілів як щоденників, фотоальбомів, дошок оголошень тощо. Проте більшість профілів демонструють поєднання різних типів та тем.

Аналіз персональних профілів у фейсбуці і їх історичний зв'язок з більш ранніми та неонлайнними повсякденними практиками демонструє, що соціальні мережі об'єднують різноманітні жанри, формати і сфери життя значно більше, ніж попередні медіа чи технології. Якщо в модерну епоху виникають секулярні інституції, кожна з яких відповідає за різні функції, а отже, важливим є розмежування приватного і публічного, особистого і професійного, то в соціальних мережах ці сфери знову поєднуються – не лише в межах одного персонального профілю, але й усередині одного допису.

Сучасні соціальні мережі варто ставити в один ряд не стільки з іншими медіа (як-от телебаченням чи газетами), а розглядати як окремий (хоч і віртуальний) про-

стір, який має свої правила – те, що Хосе ван Дейк називає зміненою власниками платформ соціальністю (van Dijck, 2013). Соціальні мережі є не просто ще одним медіумом, яким ми можемо користуватися як продуктом, а скоріше ще одним простором, куди ми можемо прийти з метою втілювати дуже різні особисті, публічні чи професійні цілі. У соціальних мережах поєднуються не лише можливості створення і споживання контенту, а й різні сфери життя в одному місці. Якщо більшість позамережових просторів є місцями публічного, особистого або професійного спілкування, то в соціальних мережах у потоці однієї стрічки новин чи одного профілю поєднуються всі ці сфери. Ба більше, якщо один користувач може практично не ділитися (і, можливо, не цікавитися, коли йдеться про інших користувачів) темами з особистого життя в одному місці, соціальні мережі лише для публічних та професійних тем, інший користувач може діяти навпаки. Сам фейсбук подає себе як простір, де користувачі можуть висловити свою особисту думку на будь-яку тему; водночас фейсбук теоретизували і як нову публічну сферу. Це дослідження демонструє, що соціальні мережі втілюють різні сфери життя – при цьому кожен окремий користувач може використовувати соціальну мережу лише для певних тем.

Звісно, поєднання сфер присутнє і в реальних просторах: так, дім може бути одночасно і робочим місцем, а під час або між парами в університетській аудиторії відбувається неформальне спілкування. Проте рівень поєднання цих сфер у соціальних мережах є значно більшим, хоча водночас і різним (персоналізованим) для кожного користувача. Про персоналізацію зазвичай говорять у контексті персоналізованого контенту для користувача; моє дослідження персональних профілів показало, що самі користувачі активно обмежують коло тем, про які вони пишуть у соціальній мережі, що дозволяє припустити, що вони переглядають схожі теми, про які й пишуть, хоча цей аспект потребує дальших досліджень.

Інший спосіб поглянути на цю проблематику – застосувати концептуалізацію нових середніх віків, запропоновану італійським філософом Умберто Еко. Еко порівнює кризові явища в Середньовіччі, які він пов'язує із занепадом Римської імперії, і в сучасності (наприкінці ХХ століття, хоча критика залишається актуальною і сьогодні), пов'язані, на думку Еко, з кризою "Великої Американської імперії", унаслідок якої зникає "Вільна людина" – підприємець, що розмовляє англосаксонською, чийм героїчним епосом був «Робінзон Крузо», а "Вергілієм" – Макс Вебер (Еко, 1986). Наслідком обох криз є те, що більшу роль відіграють неформальні економічні центри, ніж формальні, а допомогу шукають також не завдяки певним ієрархічним структурам, а неформально. Акцент на неформальності бачимо і в сучасному суспільстві, до чого значною мірою спричинилися соціальні мережі, незалежно від того, чи були вони причиною неформалізації багатьох раніше формалізованих сфер, чи наслідком, а найімовірніше – соціальні мережі були саме каталізатором, який багато з цих явищ, зокрема неформалізацію, загострив.

Іншим аспектом, який загострили соціальні мережі, є потреба (або вимога) саморепрезентації. Раніше символічна репрезентація була прерогативою владних інституцій. Наприклад, для середньовічної людини реальність репрезентував собор, розписи і скульптури якого розповідали історію про світобудову і місце людини у світі. З технічного погляду, папір (чи інші матеріали, якщо йдеться про інші репрезентації, крім текстові) був дорогим і змоги репрезентувати себе для звичайно-

го міщанина не було. З поширенням письма така можливість стає легкодоступною, а зростання популярності щоденників (різних типів), починаючи ще з XVI століття, засвідчує потребу в саморепрезентації, а згодом і популярність жанру автобіографії та зростання уваги до індивідуального самовираження. Поряд з багатьма перевагами демократизації письма і можливості саморепрезентації перед сучасним індивідом постають і виклики, такі як вибір особистої стратегії саморепрезентації, зокрема за посередництва соціальних мереж. Дослідження персональних профілів показало, що користувачі обирають абсолютно різні стратегії чи способи самопрезентації і саморепрезентації в соціальних мережах. Водночас, як засвідчив добір персональних профілів для аналізу, меншість користувачів соціальних мереж регулярно дописують у своїх персональних профілях, принаймні це стосується фейсбуку, який був розглянутий в емпіричному дослідженні персональних профілів. Більшість користувачів соціальних мереж все ж використовують свої персональні профілі передусім для споживання контенту, а не дописування (Buleen, 2024).

Загалом, це дослідження підтверджує потребу далішого вивчення використання персональних профілів у соціальних мережах як нової форми саморепрезентації, яка інтегрує традиційні практики з сучасними медіавпливами, відкриваючи нові можливості та виклики для користувачів. Для більш поглибленого розуміння цього явища доречно провести додаткові емпіричні дослідження з різних методологічних перспектив. Зокрема, доцільно провести якісні глибинні інтерв'ю з користувачами персональних профілів, щоб зрозуміти їхні мотивації, стратегії та сприйняття цього виду самопрезентації. Це дозволить розкрити суб'єктивні сенси, якийкладають самі користувачі у ведення власних персональних сторінок. Крім того, нові аспекти може виявити порівняльне міжплатформне дослідження, оскільки різні соціальні медіа надають різні можливості для саморепрезентації та можуть спричиняти специфічні конфігурації користувацьких дописів. Доречним також може бути проведення лонгітюдних досліджень, які відстежуватимуть зміни в стратегіях ведення персональних профілів однією особою протягом тривалого періоду. Це дасть змогу краще зрозуміти динаміку та еволюцію ідентичності в середовищі соціальних мереж.

Список використаних джерел

- Богдан, О. (2015). *Що варто знати про соціологію та соціальні дослідження?*: посібник-довідник для громадських активістів та всіх зацікавлених. Дух і Літера.
- Каплунов, Д. (2022). *Королі соціальних мереж*. Book Chef.
- Boyd, d. (2008). Why Youth (Heart) Social Network Sites: The Role of Networked Publics in Teenage Social Life. In D. Buckingham (Ed.), *The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning* (pp. 119–142). MIT Press. <https://doi.org/10.31219/osf.io/22hq2>
- Buleen, C. (2024). *Report: Young Social Users Would Rather Consume Content Than Create It*. Clear Voice. <https://www.clearvoice.com/resources/report-young-social-users-would-rather-consume-content-than-create-it/>
- Eco, U. (1986). Dreaming of the Middle Ages. In *Travels in Hyperreality* (pp. 61–72). Harcourt Brace. (Original work translated by W. Weaver)
- Fothergill, R. A. (1974). *Private chronicles: A study of English diaries*. Oxford University Press.
- Fuchs, C. (2009). *Social Networking Sites and the Surveillance Society. A Critical Case Study of the Usage of Studivz, Facebook, and Myspace by Students in Salzburg in the Context of Electronic Surveillance*. ICT&S Center Research Report.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday.
- Hollenbaugh, E. E. (2021). Self-Presentation in Social Media: Review and Research Opportunities. *Review of Communication Research*, 9, 80–98. <https://doi.org/10.12840/ISSN.2255-4165.027>
- Humphreys, L., Gill, P., Krishnamurthy, B., & Newbury, E. M. H. (2013). Historicizing New Media: A Content Analysis of Twitter. *Journal of Communication*, 63(3). <https://doi.org/10.1111/jcom.12030>.

Hunter, J. H. (1992). Inscribing the self in the heart of the family: Diaries and girlhood in late-Victorian America. *American Quarterly*, 44(1), 51–81. <https://doi.org/10.2307/2713180>

Ibrahim, Y. (2021). Accounting the 'self': From diarization to life vlogs. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27(2), 330–342. <https://doi.org/10.1177/1354856520947618>

Kemp, S. (2020). More than Half of the People on Earth Now Use Social Media. *DataReportal*. <https://datareportal.com/reports/more-than-half-the-world-now-uses-social-media?rq=social%20media>

Motz, M. F. (1987). Folk expression of time and place: 19th-Century midwestern rural diaries. *Journal of American Folklore*, 100(396), 131–147. <https://doi.org/10.2307/540918>

van Dijck, J. (2013). *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v30i56.16314>

References

Bohdan, O. (2015). *What is worth knowing about sociology and social research?: a guide-reference book for public activists and all interested parties*. Dukh i Litera [in Ukrainian].

Boyd, d. (2008). Why Youth (Heart) Social Network Sites: The Role of Networked Publics in Teenage Social Life. In D. Buckingham (Ed.), *The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning* (pp. 119–142). MIT Press. <https://doi.org/10.31219/osf.io/22hq2>

Buleen, C. (2024). *Report: Young Social Users Would Rather Consume Content Than Create It. Clear Voice*. <https://www.clearvoice.com/resources/report-young-social-users-would-rather-consume-content-than-create-it/>

Eco, U. (1986). Dreaming of the Middle Ages. In *Travels in Hyperreality* (pp. 61–72). Harcourt Brace. (Original work translated by W. Weaver)

Fothergill, R. A. (1974). *Private chronicles: A study of English diaries*. Oxford University Press.

Fuchs, C. (2009). *Social Networking Sites and the Surveillance Society. A Critical Case Study of the Usage of Studivz, Facebook, and Myspace by Students in Salzburg in the Context of Electronic Surveillance*. ICT&S Center Research Report.

Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday.

Hollenbaugh, E. E. (2021). Self-Presentation in Social Media: Review and Research Opportunities. *Review of Communication Research*, 9, 80–98. <https://doi.org/10.12840/ISSN.2255-4165.027>

Humphreys, L., Gill, P., Krishnamurthy, B., & Newbury, E. M. H. (2013). Historicizing New Media: A Content Analysis of Twitter. *Journal of Communication*, 63(3). <https://doi.org/10.1111/jcom.12030>

Hunter, J. H. (1992). Inscribing the self in the heart of the family: Diaries and girlhood in late-Victorian America. *American Quarterly*, 44(1), 51–81. <https://doi.org/10.2307/2713180>

Ibrahim, Y. (2021). Accounting the 'self': From diarization to life vlogs. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27(2), 330–342. <https://doi.org/10.1177/1354856520947618>

Kaplunov, D. (2022). *Kings of Social Networks*. Book Chef [in Ukrainian].

Kemp, S. (2020). More than Half of the People on Earth Now Use Social Media. *DataReportal*. <https://datareportal.com/reports/more-than-half-the-world-now-uses-social-media?rq=social%20media>

Motz, M. F. (1987). Folk expression of time and place: 19th-Century midwestern rural diaries. *Journal of American Folklore*, 100(396), 131–147. <https://doi.org/10.2307/540918>

van Dijck, J. (2013). *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v30i56.16314>

Отримано редакцією журналу / Received: 15.04.24

Прорецензовано / Revised: 29.04.24

Схвалено до друку / Accepted: 30.04.24

Orysia HRUDKA, PhD Student
ORCID ID: 0000-0002-9320-324X
e-mail: orysia.hrudka@ukma.edu.ua
National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Kyiv, Ukraine

CONFIGURATIONS OF THE PERSONAL, PUBLIC, AND PROFESSIONAL IN FACEBOOK USERS' PROFILES: CONTENT ANALYSIS

Background. Social media have become powerful platforms for self-representation and self-presentation. Researchers note that social networks blur the conventional boundaries between personal and public issues and spheres of life. Empirical analysis of personal profiles will help understand what issues (personal, public, or professional) and in what configurations users post on their social networks. The study aims to analyze the posts' meta-themes, types, and general patterns of configurations in 15 personal profiles of the Ukrainian Facebook space.

Methods. Content analysis of 50 consecutive posts from 15 profiles of users of different ages, professions, and publicity was applied. Posts have been categorized by meta-themes (personal, professional, public) and types defined in the process of analysis (including dissemination of information about one's project, posts for memorable dates, diary accounting, diary reflection, meme, quote, opinion writing, etc).

Results. Differences between the strategies of personal profile usage by public and non-public individuals were found. In particular, non-public users more often focus on personal topics, while public ones focus on professional ones. Popular types of posts were identified, such as diary accounting, diary reflecting, mapping of one's network, and project announcements. It was found that promoting one's own projects, journalism, and essay writing, as well as crowdfunding campaigns, are more common among public figures, while diary reflection, sharing photos, and memes are more prevalent among non-public users.

Personal profiles in social networks perform a number of functions, such as being counterparts of live communication and self-presentation, spaces for opinion leadership, and involvement in collective events. Despite the proven diversity of profile management, each user demonstrates integrity and consistency in their approach.

Conclusions. Unlike institutions and spaces of modernity, contemporary social networks combine different spheres of life (personal, professional, and public) in one space – in a single personal profile and even a single post. This creates both new opportunities for self-(re)presentation and challenges. Further empirical research involving qualitative methods is relevant for a deeper understanding motivation of users and their perception of the profiles.

Keywords: social media, Facebook, cultural issues, self-representation, socio-cultural transformations, individualism, cultural practices, identity.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 792.091(477:438):070(438)"2014/2023"
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).12](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).12)

Андрій СЕНДЕЦЬКИЙ, асп.
ORCID ID: 0000-0001-6821-1785
e-mail: sendetskyu@gmail.com

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК В УКРАЇНСЬКІЙ СПЕЦІАЛІЗОВАНІЙ ПЕРІОДИЦІ 2014–2023 РОКІВ

Вступ. *Практики культурно-мистецьких міжнародних зв'язків у контексті сучасних глобалізаційних процесів, зокрема загрозливого політичного перерозподілу сфер впливу держав-антагоністів, залишаються гостро актуальною ділянкою дослідження. Метою статті стало з'ясування специфіки розвитку культурно-мистецького діалогу українських і польських театрів, опублікованого в українських фахових періодичних виданнях упродовж 2014–2023 рр. Відповідно завданнями роботи є визначення ступеня наукового опрацювання досліджуваної проблеми; аналіз культурно-творчого українсько-польського діалогу на матеріалах українськомовної спеціалізованої періодики. Обрано методи дослідження: спостереження, аналіз, порівняння та експеримент, результат якого підтвердив робочі гіпотези; підходи в дослідженні: аксіологічний, інформаційний, системний, історичний; принципи: системності, практик і всезагального зв'язку.*

Методи. *Культурний діалог, до якого належна культурна дипломатія з її концепцією "м'якої сили", є одним із ключових комунікативних засобів взаєморозуміння. Особливе місце у цьому процесі посідає театральне мистецтво.*

Результати. *Стаття є результатом аналізу публікацій, які присвячені українсько-польським культурним зв'язкам у періодичних українських друкованих і електронних виданнях з театрознавчої проблематики періоду 2014–2023 рр., головню в часописах "Український театр", "Просценіум", "Кіно-Театр". Поштовхом до реалізації запропонованої наукової розвідки стало емпіричне вивчення спеціалізованої польської періодики 2000–2010 рр., результати якого опубліковано у статті "Культурно-мистецький діалог українських театрів на сторінках польської періодики початку ХХІ століття". Висновки підтверджують, що відображення інтенсивності творчих комунікацій театральних колективів обох країн в українськомовних періодичних виданнях ілюструє деякі показники зацікавленості в міжнародних контактах на національному, інституційному й особистісному рівнях.*

Висновки. *Отримані якісні дані важливі не тільки для міждисциплінарних досліджень в царині культурології, а й для ефективної роботи культурної дипломатії, культурних антропологів, соціологів, політологів, журналістів, мистецтвознавців загалом та критиків театального мистецтва зокрема.*

Ключові слова: *діалог культур, міжнародні зв'язки, культурно-мистецький діалог, театральні практики, культурна дипломатія, українсько-польські відносини, періодичне видання.*

Вступ

Упродовж трьох останніх десятиліть спостерігаємо радикальну зміну в багатьох галузях діяльності людства: від політичного перерозподілу впливів, економічних криз, воєнних інтервенцій і революцій тощо до трансформацій в естетиці, філософії, культурі загалом, що відзначається пошуком нових форм комунікацій, навіяних послабленням проявів постмодернізму та зародженням метамодернізму (після-постмодернізму). В основу філософії цієї нової течії закладено комунікативну реальність, природу якої можна означити не текстовою, а мінливою завдяки коливанням протилежностей, які дають "поштовх до розвитку різноманітних сучасних культурних практик (дискурсів, мовних ігор тощо) з різними правилами і специфічною мовою" (Герчанівська, 2013, с. 62).

У сучасних реаліях міжнародних відносин окремої предметної уваги заслуговує культурний діалог між Україною та наразі сповненими емпатії здебільшого доброзичливими державами-сусідами. Закономірною є важливість таких контактів, які позначені своєрідністю спільної історії, творять її надалі, спираючись на позитивний комунікативний досвід (Сендецький, 2021; Сендецький, 2022с). Щоправда, спорадично виникають односторонні чи взаємні претензії з окремих питань навіть, здавалося б, дружніх держав. Ці ситуації вкотре підтверджують вплив політично заангажованих партій і коаліцій із просуванням певної закулісної гри, часто ще й із залученням третіх сторін. Саме тому у міжнародних відносинах з'явилося новітнє явище – "культура скасування" (cancel culture), завданням якого є нівелювання конфліктів минулого завдяки односторонньому або взаємному усуненню нав'язаних чужорідних маркерів (Маслікова, 2023, с. 7). Метод cancel culture, проте, не є

ефективним під час прямої воєнної агресії, як це маємо у випадку російсько-української війни, яка триває з лютого 2014 р. Тут "культура скасування", навпаки, набуває утопічних ознак. У цьому контексті осмислення культурно-мистецьких міжнародних зв'язків залишається гостро актуальною ділянкою дослідження (Сендецький, 2022а).

Своєрідним індикатором ключових подій є театральне мистецтво та рефлексії його практик на шпальтах періодичних видань, сторінках блогів, офіційних сайтах культурних інституцій. Вивчаючи інформацію, яка відображена в медійних просторах, варто пам'ятати про логічну ланку "інтерпретацію інтерпретації", тобто відтворений на сцені літературний твір, який є резонатором життєвої події, оцінюється театральним критиком, тлумачиться журналістом, коментується респондентом під час інтерв'ю вже завдяки суб'єктивному відчуттю спектаклю, власному світогляду та розвиненому інтелекту. Така ж комунікативна лінія під час сценічного дійства відчутна в активному взаємозв'язку актор–глядач (Sendetskyi, 2019a; Sendetskyi, 2019b).

Серед різновекторного культурно-мистецького дискурсу на міжнародному рівні окреме місце посідає українсько-польський діалог у царині театального мистецтва. Результати аналізу цих контактів на сторінках періодичних театрознавчих часописів, виданих у Польщі упродовж 2000–2010 рр., спонукають вивчити питання культурного діалогу між обома країнами вже з боку української спеціалізованої періодики (Сендецький, 2022b). Щоправда, у цій праці наш науковий інтерес зосереджений в інших часових рамках, а саме – з часу Революції гідності та вторгнення московитів на територію суверенної України в лютому 2014 р.

Хронологічні рамки дослідження зумовлені періодом національно-визвольної війни з московією з 20 лютого

2014 р., яка триває дотепер, переросла у фазу повномасштабного вторгнення країни-агресора в Україну та позначена героїчним опором нашої країни кремлівському інтервенту. Верхня межа хронологічних рамок зумовлена закінченням календарного 2023 р.

Мета статті – з'ясувати особливості розвитку українсько-польського культурного діалогу в контексті театрального мистецтва, відображеного в чільних українських спеціалізованих періодичних виданнях 2014–2023 рр.

Для досягнення мети поставало **завдання** з'ясувати ступінь наукового опрацювання досліджуваної проблеми; проаналізувати динаміку розвитку культурного діалогу між Польщею та Україною на основі наявної спеціалізованої української періодики про театральні практики.

Методи

Для успішного виконання поставлених завдань застосовано насамперед *метод спостереження*, який разом з *аналізом* використано для добору необхідної фахової літератури та ретельної критичної оцінки публікацій. Придався *метод експерименту*, під час якого з'ясовано дієвість авторських гіпотез про активізацію українсько-польських театральних зв'язків через політичні потрясіння; про рівень ефективності в роботі інституційних театрів; про слабку увагу до діяльності неінституційних театрів (організацій небюджетної форми фінансування) й аматорських колективів.

Серед методологічного інструментарію важливим став *якісний метод*, який показово ілюструє зміст періодичних видань, інтенсивність відомостей про українсько-польський культурно-мистецький діалог. Для вивчення динаміки міжнародних зв'язків залучено *метод порівняння*. Упродовж дослідження автор послуговувався *аксіологічним й інформаційним підходами*, урахував *системний та історичний підходи*, а базис теоретичних умовиводів становили *принципи системності, практик і всезагального зв'язку*, оскільки деклароване питання стосується до міждисциплінарного його вивчення: культурологічного, театрознавчого, культурної антропології, політології та міжнародних відносин.

Новизна пропонованої *наукової розвідки* полягає в аналізі культурно-мистецького українсько-польського діалогу стосовно театральних практик першої чверті ХХІ ст. Досі української періодики з галузі театрознавства, у публікаціях якої віддзеркалено діяльність митців в українсько-польському культурному діалозі, не вивчали, хоча окремі наукові напрацювання з цієї проблематики вже оприлюднено, щоправда, з іншими хронологічними рамками та завданнями дослідження (Васильєв та ін., 2018; Ліцкевич, 2021; Роса-Лаврентій, 2021; Чубрей, 2017; Чубрей, 2018; Чубрей, 2020).

Результати

Упродовж політично складної столітньої історії з часу появи першого українськомовного журналу-двотижневика "Барикади театру" в листопаді 1923 р. тематика театрального мистецтва зайняла у спеціалізованій періодиці України окрему нішу й набула окремішнього від інших видань шляху розвитку (Театр Березіль, 1923). На початку ХХІ ст. українські театрознавчі часописи, як і подібні журнали минулого століття, надалі висвітлюють актуальні проблеми в царині сценічного мистецтва й резонують стосовно ключових політичних, культурних, мистецьких подій країни й міжнародних зв'язків.

Про обсяг театрознавчих тем у колі культурологічної проблематики свідчить доволі великий перелік історіографії, яка включає різні вектори питань. Наприклад, тільки питання термінології, зокрема дефініції "діалог", "діалог культур", "культурна дипломатія" тощо, станов-

лять окрему групу теоретичних наукових розробок зі своєю історією розвитку (Білодід та ін., 1970–1980; Сендецький, 2022с; Шинкарук, 2002; Яковлев, 2018).

Проблема методологічних розробок також лежить у міждисциплінарній площині, ба навіть з певними рекомендаційними настановами. Так, у статті Я. Михаліка "Як писати історію театру?", у якій автор покликається на польського теоретика театру С. Свійонтека, зазначено про можливість використання в дослідженні методів з інших наукових дисциплін (Михалік, 2002). Для системного дослідження театрального мистецтва С. Свійонтек створив своєрідний каталог дисциплін, у якому фігурують антропологія, соціологія, семіологія та структуралізм, деконструкціонізм, когнітивізм, генетична антропологія тощо (Свійонтек, 2013).

Про взаємозв'язок мистецтва й точних наук наголосив І. Вакарчук у статті "Університет і проблема двох культур" (Вакарчук, 2002). Таким чином, розуміємо, що в основу дослідження було покладено міждисциплінарний підхід.

Міждержавні стосунки є одним з панівних чинників, що визначають інтенсивність та масштабність діалогу культур. На замовлення Комісії в закордонних справах Канцелярії Сейму Республіки Польщі підготовлено різноаспектний опис українсько-польських відносин, який викладений міжнародною групою в колективній праці "Аналітична доповідь "Стан та перспективи стратегічного партнерства Польщі та України. Погляд з Польщі та України" (Петрась, 2021). В окремому розділі цієї праці "Культурна дипломатія Польщі в Україні та України у Польщі" дослідники цього питання резюмують: "Україна має Стратегію публічної дипломатії, в якій як одна зі сфер згадується культурна дипломатія. У цьому документі Польща визначається як стратегічний партнер та пріоритетна держава у контексті культурної дипломатії. Цей факт необхідно оцінювати позитивно, натомість відсутність фінансових і людських ресурсів ускладнює культурну співпрацю між Польщею та Україною. Що цікаво, Польща не фігурує в цьому документі у контексті освітніх шансів і наукової дипломатії" (Петрась, 2021, с. 94-95). До цього слід додати, що в канві документа не приділено окремої уваги саме мистецьким зв'язкам, у тому числі двостороннім театральним практикам, а йдеться лише про загальні, щоправда, об'єктивні, проблеми налагодження ефективної культурної дипломатії.

Важливі питання щодо становлення українсько-польських комунікацій, культурної дипломатії як типу публічної дипломатії України та ролі мистецтва у двосторонніх взаємовідносинах розглянуто в працях з різних дисциплін низки українських дослідників, зокрема Ю. Вялової, С. Гуцал, О. Калакури, О. Колісника, І. Мусієнко, Н. Мусієнко (Вялова, 2020; Гуцал, 2015; Калакура, 2010; Колісник, 2016; Мусієнко, 2015; Мусієнко, 2016). Про українсько-польські культурні зв'язки в царині театрального мистецтва, а саме в драматургії, ідеться у звіті про науково-дослідну роботу, представлену співробітницею Центру театрального мистецтва імені Лєся Курбаса Ю. Скибицькою (Скибицька, 2018).

Деякі дослідники перебувають у пошуку оптимального алгоритму застосування видів мистецтва щодо репрезентації української культури в міжнародних арт-івентах світової спільноти (Яковлев, 2018). Зокрема такі питання стосуються й театрального мистецтва в ретроспективі та в сьогоденні (Гарбузюк, 2017; Гарбузюк, 2018; Константинова, 2013; Малютіна, 2015; Синовець, 2015; Томазова, 2014).

Утім, попри близьке доброзичливе сусідство, український поціновувач театру усе ж мало знає про польське сценічне мистецтво. Про цей факт особливо наголошували учасники дискусії, що відбулася 11 жовтня 2010 р. в Національному центрі ім. Леся Курбаса (Собіянський, 2010). Виявлено близько п'ятдесяти публікацій, різних за обсягом, тематикою та інформативною наповненістю, які стосуються українсько-польського культурного діалогу в галузі театру і вийшли друком протягом останніх десяти років.

Таким чином, попри наукові опрацювання задекларованої в назві статті проблематики, усе ж є питання, які вивчені досить побіжно. Тож для з'ясування бодай одного аспекту: як саме рефлексують спеціалізовані періодичні видання з театрознавства на новини міжкультурних комунікацій, насамперед українсько-польських відносин у галузі сценічного мистецтва, – автор статті провів аналіз публікацій, написаних переважно театральними критиками.

Доволі узагальненою й водночас частково дискусійною є думка А. Головненко, опублікована в "Українському тижні": "Історично склалося, що театральна критика – це наймобільніша частина театрознавства, до якого також входять такі фундаментальні дисципліни, як історія театру та його теорія. Критика – невід'ємна від журналістики сфера діяльності (жанри ті самі), яка передбачає *оперативну рефлексію на сучасний театральний процес*. Цінність такої діяльності передусім у тому, що критик є носієм і знавцем сучасного культурного процесу. Він живе й думає в той самий час, коли відбувається та чи інша театральна подія. А тому жоден відеозапис вистави чи оригінальна режисерська інсценівка ніколи не зможе передати виставу так точно (але водночас суб'єктивно), як її відобразить у гіперконтекстуальному огляді майстерний театральний критик" (Головненко, 2011). Згідно з нашими спостереженнями театральний критик, як і більшість журналістів, полюбляють за новинами, які пов'язані із уже просунутим брендом: чи то заслужений актор, чи відомий театр. Це начебто зрозуміло, адже стаття, що присвячена глядацькому кумирові, підвищує рейтинг видавництва. Натомість умовно названі рубрики, наприклад, "нові імена", "відкриття року", "дебют" були б тим важливим майданчиком, де можуть постійно з'являтися досі не відомі загальної театральні осередки, спектаклі, актори недержавної форми діяльності.

Вважаємо, що критичний огляд публікацій, у яких подано театрознавцями оцінку події, персоналії, твору, є важливим методом аналізу, результати якого не тільки продемонструють уніфіковані тенденції української театральної критики, а й покажуть основну тематику цих публікацій і, відповідно, виявлять досі слабо розкриті теми театральних комунікацій.

Проаналізовано українську періодику з театрознавства, зокрема "Український театр", який виник на основі тижневика Українського Театрального Організаційного Комітету "Театральних Вістей", що видавалися ще з 1917 р. Зроблено критичний огляд "Просценіуму", заснованого у 2001 р. Львівським національним університетом імені Івана Франка. Аналізовано рубрики міжгалузевого двомісячника "Кіно-Театр", який започаткував свій шлях публікацій в 1995 р. завдяки студентам Національного університету "Києво-Могилянська Академія" й слухачам курсу "Кіномистецтво". Корисними для дослідження стали інтернет-платформи, онлайн-журнали: Proto Produktiia; Суспільне Культура; Громадське радіо; Дзеркало тижня; LB.ua.

З огляду на обмеження обсягу статті подано лише основні міркування, які спираються на окремі джерела. Таким чином вдалося уникнути нагромадження розлогого переліку покликань на ті публікації в різних періодичних виданнях, у яких виявлено подібність висвітлення театральної події, проблеми чи інтерв'ю.

Результати

Наукова розвідка уможливила перевірити кілька *авторських гіпотез*. Одне із припущень можна сформулювати так: активність українсько-польських театральних зав'язків посилюється на тлі політичних потрясінь, які відбулися насамперед в Україні. Серед важливих політичних й економічних подій, які безпосередньо вплинули на культурний діалог України такі: 2004 р. – демократичні сили здобули перемогу в Помаранчевій революції; 2008 р. – початок світової економічної кризи; реванш проросійських сил у владі під час правління відкритого антидержавного президента-втікача та злочинця Януковича (2010–2014) (Черниш, 2020); Революція гідності 2013–2014 рр. У театральних практиках виразно відобразилися саме згадані революції, які називають звичай Майданами. Цю думку підтверджує преліминарний аналіз періодичних фахових видань Польщі (Сендецький, 2022b). Тому навіть за побіжного огляду театрознавчих публікацій у контексті українсько-польського діалогу відразу було помітно, що найбільшу увагу присвячено взаємопов'язаним концептам: війна, смерть, втеча, дім, герой, воїн, ворог, перемога.

Наступна авторська гіпотеза звучить так: активніша міжнародна комунікація належна театральним колективам, які не представляють бюджетної інституції, а мають недержавну форму власності й ведуть професійну чи аматорську діяльність (Сендецький, 2022c). Така активність пов'язана з низкою чинників, серед яких відсутність складних бюрократичних упереджень та обов'язкових умовностей. Підтвердженням цієї думки є, наприклад, дослідження С. Соболевської, яка зосередилася на функціях аматорських театрів України (Соболевська, 2021). Привернути увагу до питань діяльності неінституційних театрів робила спроби Гільдія незалежних театрів, створення якої у 2018 р. ініційовано в Українському кризовому медіа-центрі (Гайшенець, 2019; Куликов, 2018; Прес-центр, 2018). Тут варто пам'ятати і про суттєвий вплив набутого театралми досвіду в щоденних приватних контактах (Коваль, Вайчунас, Райхардт, 2021).

Третя гіпотеза стосується безпосередньо тематичного репертуару публікацій періодичних видань, яку можна означити так: автори журналу звертають мало уваги на театральну діяльність аматорських колективів, що відповідно створює враження однобокого висвітлення театральної діяльності в Україні загалом. Інколи виникає думка, що деякі статті містять замовну рекламу інституції, персоналії чи події, тобто це своєрідний шоукейс з обмеженим переліком фаворитів. Не варто забувати, що майже кожен професійний театральний колектив своїми витоками походить із самодіяльних труп. Відповідно нехтування театрального руху поза офіційними (державними) інституціями засвідчує певною мірою суб'єктивізм профільних часописів.

Журнал "Український театр" видавався упродовж 1917–2018 рр., з часу заснування мав різні назви, а сучасна походить з 1970 р. Тривалішого часопису про це сценічне мистецтво, аніж "Український театр", у країні немає. До 2009 р. журнал входив до переліку наукових фахових видань, затверджених ВАК України. У 2009 р. відбувся ребрендинг "Українського театру", унаслідок чого оновлено зовнішній вигляд видання (сучасний ди-

зайн, повноколірний друк, якісні папір і поліграфія), збільшено обсяг часопису (з 32 до 56 сторінок), уведено до змісту нові творчі рубрики (Teatre, 2010). У 2021 р. після короткої перерви видавництво "Антиквар" відновило щоквартальні випуски журналу. Проте на інтернет-порталі цього видання так і не відбулося основного оновлення його інтерфейсу, тому досі в українському інфопросторі не усунуто окупаційної російської мови, що порушує Закон України "Про забезпечення функціонування української мови як державної".

Упродовж історії існування часопису "Український театр" на його сторінках висвітлюють події з царини театального мистецтва. З виданням співпрацюють провідні театрознавці, актори, режисери. Серед періодичних вітчизняних видань за фахом "Український театр" має доволі широкий діапазон тематики і статей, котрі стосуються українсько-польського культурного діалогу в контексті театального мистецтва.

У передмові нетипового номера (три номери в одному часописі) журналу "Український театр" №4-5-6 за 2015 р. головний редактор Н. Соколенко розповіла читачам про виникнення ідеї присвятити його сучасному польському театру. На її думку, представлені матеріали польських театрознавців та критиків дають змогу комплексно побачити процеси еволюції польського театру зсередини (Соколенко, 2015). Авторами матеріалів стали провідні знавці польської сцени, які поділилися роздумами, оцінками сучасного театру у своїй країні. Отже, у публікаціях часопису спостерігаємо репрезентацію явища сучасного польського театру його ж представниками для української аудиторії на шпальтах інформативного поля – "Українського театру". У такому форматі виразно виявився міжкультурний діалог двох сусідніх держав у контексті сценічного мистецтва.

Публікації періодичного видання згруповано за тематикою, що спростило виявлення пріоритетних питань дослідження. Однією із ключових тем є *ретроспектива* явища, якій належні вужчі підтеми. Особливу увагу звернено на витоки польського професійного театру, який у 2015 р. відзначав 250-ту річницю від свого заснування, та його роль у суспільному житті країни (Кенцький, 2015; Шимонік, 2015). Актуальною була і є тема трансформаційних процесів, особливо на тлі глобальних політичних змін. Перехід від соціалістичної форми укладу обох країн у демократичну форму розвитку позначився радикальними постановками молодих режисерів та відомих майстрів, бо театр є місцем для втілення насамперед художнього задуму, а не лише механізмом для заробітку грошей (Плоський, 2015). Утім, у статуті державного театру вказано, що установа є неприбутковою, дотаційною, хоча театр був і залишається своєрідним виробництвом, яке продукує творчий продукт з метою прибутку для повноцінного функціонування цієї інституції.

Низку публікацій варто означити окремою темою як взаємовідносини традицій і новацій або ж лаконічніше: *традиція та новація*. Гостросоціальні проблеми суспільства, з-поміж яких корумпованість владних структур, споживацтво в усіх проявах, фальшивість політичних позицій та інші негативні злободенні питання рефлексивно відобразилися в театральних постановках, сюжетах спектаклів режисерів, які поповнили бунтарські лави нової генерації творчої еліти (Копцінський, 2015; Міхалек, 2015). Важливі теми, які звучать у спектаклях сучасного польського театру, були охарактеризовані Я. Циммерманом, К. Залевською, А. К. Залевським, Ш. Казимерчаком, М. Гасюк, А. Крупіною.

У творчі майстерні драматургів допомагають образно проникнути інтерв'ю з самими авторами театального продукту. Цей спосіб висвітлення театральних практик варто узагальнити окремою темою: *"персоналія"*. У таких бесідах виразно простежується процес реалізації художнього задуму та, що важливо, світоглядні бачення митця (Смоліс, 2015; Цесляк, 2015а). Наприклад, "У пошуках втраченого сенсу" А. Гайшенець подає стислий огляд творчості видатного польського режисера-реформатора, теоретика сучасного театру Є. Гротовського (Гайшенець, 2013).

Дещо ширшою, аніж тема персоналій, є тема *"інституція"*, яка включає відомості не тільки про театри, а й про інші культурно-мистецькі центри, освітні заклади, у яких здобувають фах з галузі театального мистецтва тощо. Такою, наприклад, є публікація О. Велимчаниці про створення Театрального Інституту імені Збігнєва Рашевського, про діяльність цього колективу загалом і досвід менеджменту в цій царині зокрема (Велимчаниця, 2015).

Щодо з'ясування особливостей культурного діалогу Польща-Україна є низка публікацій українських авторів, котрі спеціально присвятили їх польському театральному мистецтву. Наприклад, стаття М. Ясинської "Театр на шляху трансформації дійсності. Польський досвід" є своєрідним відстороненим поглядом з-поза ареалу явища, у якому спостерігаються мінливі процеси, що відбуваються в польському сценічному мистецтві (Ясинська, 2013).

До теми *драматургії* належить праця Н. Соколенко "На роздоріжжі. Між порахунками з минулим і критикою сучасності" (Соколенко, 2014а). У публікації анонсовано збірку п'єс польських драматургів, дано стислу характеристику "Антології сучасної польської драматургії", виданої українською мовою у 2014 р. Такі двосторонні літературні контакти засвідчують поступове зростання інтересу до співпраці.

Окремо від перелічених у періодиці тем згруповано публікації, у яких висвітлено безпосередні *театральні практики* та всі види діяльності, які з ними пов'язані: постановка спектаклів, творчі обміни, запрошені митці для участі в колективному продукті, майстер-класи відомих польських акторів, режисерів та драматургів, сценічні читання. Зауважмо, що статей, у яких розповідається про вистави польських театрів на українській сцені доволі мало. У рамках українсько-польських або міжнародних фестивалів візити польських митців в Україну відбуваються переважно спорадично. Вочевидь, пріоритетними для польського театального митця залишаються сцени інших країн.

Натомість поширеною практикою є постановки п'єс з їх інтерпретацією в контексті певних історико-політичних подій, соціальних проблем та особистісного досвіду, а також відповідною адаптацією злободенних тем. Так, режисер Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша С. Павлюк поставив трагіфарс "Будинок на кордоні" за п'єсою польського драматурга С. Мрожека (прем'єра 25.11.2014 р.), у сценіграфії якого вбачається символізм: холодильник "Донбас" є алюзією до регіону України та тенденційних споживацьких настроїв його мешканців. Влучно про виставу висловила Г. Цимбал: "У виставі улюблена тема Мрожека: вторгнення влади в особистий простір людей, хоч би де вони знаходилися. А це – про бездарність і продажність дипломатії, яка лише виправдовує абсурд ситуації дипломатичними термінами і демагогією..." (Цимбал, 2014, с. 11). Воєнну

ситуацію на сході країни та менталітет жителів Донбасу висвітлено у п'єсі П. Юрова та А. Касілової "Донбас, повстань! Казка про Новоросію", яка була продемонстрована в авторському читанні у Любліні та Варшаві (Соколенко, 2014b; Соколенко, 2014c).

Тему обміну професійним досвідом розкриває стаття І. Долганової, написана на основі спілкування з режисером, театральним педагогом Д. Яцевичем, який розповів про роботу зі студентами Харківського НУМ імені Івана Котляревського (Долганова, 2015b). Виразним прикладом театрального культурно-мистецького діалогу є спектаклі за п'єсами польських драматургів, які поставлені українськими режисерами в українських театрах. Наприклад, стаття І. Чужиної "Калейдоскоп ілюзій" анонсує виставу за п'єсою польської драматургині Д. Масловської "Як двоє бідних румун польською розмовляли" 2015 р. (Чужина, 2015). Рефлексії прем'єри п'єси Я. Гловацького "Антигона у Нью-Йорку", яка відбулася в Харкові 2015 р., представлені І. Долгановою (Долганова, 2015a). Театральний критик М. Гудима стисло рецензувала постановку в Одесі містичної комедії "Шинкарка" за п'єсою С. Кшишовевського (Гудима, 2015). А от у статті М. Корнюченко "Зірковий час" ідеться про участь українських театрів у міжнародному проєкті "Схід-Захід" 2014 р. у Кракові (Корнюченко, 2015). У "Вроцлавських студіях" У. Рой розповіла про програму перебування львівських студентів-театрознавців у Вроцлавському університеті (Рой, 2015).

Таким чином, основними темами публікацій про українсько-польські театральні зв'язки, які виявлено в "Українському театрі", є *ретроспектива, традиції та новації, персоналія, інституція, драматургія, театральні практики*.

Подібну тематику українсько-польського культурного діалогу в контексті театральних практик, однак зі своєрідними акцентами змісту простежено в інших періодичних виданнях.

Журнал "Просценіум", заснований Львівським національним університетом імені Івана Франка у 2001 р., публікує інформацію про театральне життя України та зарубіжжя. Деякі статті присвячені певному історичному періоду українського сценічного мистецтва взагалі (*ретроспектива*) та окремих театрів (*інституція*), театральних діячів – *персоналія* (Палій, 2017). Оприлюднено виявлені тематичні архівні документи, представлені спогади театральних митців (Северин, 2017). Висвітлено критичні статті та педагогічні матеріали про роботу профільних закладів, театральних студій України й світу. В опублікованих інтерв'ю трапляються цікаві спогади про фестивалі, порушуються проблеми театрального життя, даються практичні поради щодо вдосконалення сценічних навичок (Квітнева, 2017; Мікула, 2017; Стефан, 2017). У розділі "Книгарня" анонсовано видання з театральної тематики.

Міжгалузевий двомісячник "Кіно-Театр" представляє різнопланові рубрики, які стосуються як кіноакторів, так і митців сцени, зокрема "Світ з Україною", "Митці на фронті", "На сценах", "На екранах", "Вісті зі студій", "Діалог", "Згадаймо", "Історія", "Класика", "Мистецька хроніка", "Нові книги", "Обличчя", "Професія: режисер", "Теорія", "Фестивалі" тощо. Більшість із перелічених рубрик змісту подібні до визначених нами тематичних категорій. Важливо зазначити, що журнал упровадив окрему рубрику "Польська мозаїка", що свідчить про тісні культурні контакти поміж обома країнами.

У тематичній структурі публікацій окремою категорією є короткі рецензії та критичний огляд спектаклів.

Так, Я. Цесляк у статті "Час зламу, час кризи", аналізуючи виставу "Вирубка" титулованого в польському театральному середовищі митця К. Люпи, доходить висновку, що сезон 2014 р. був слабшим від попередніх і відчувається криза польської сцени (Цесляк, 2015b). У контексті культурного діалогу варта уваги стаття А. К. Дроздовського "Багато правд", у якій автор серед низки спектаклів про Революцію гідності, що були зіграні на польських сценах, виокремлює "Щоденники Майдану" Н. Ворожбит. Утім, не менш цінним є резюме автора статті, у якому А. Дроздовський порушує важливі питання реалій обидвох країн та завуальоване втручання путінської Росії у їхні взаємовідносини: "Важливо, що польський театр не боїться не тільки говорити про Україну, а насамперед складати іспит совісті і викривати глобальний фальш, виокремлює якого є сам; один зі згаданих спектаклів не зміг поїхати в турне по Польщі, бо на це не погодилася фірма-постачальник енергетичної сировини, яка є спонсором театру, котрий організовував турне" (Дроздовський, 2015).

Своєрідний погляд діаспори на українсько-польські відносини в галузі культури віддзеркалюють номери українськомовної газети "Наше слово". У паперовій версії "Наше слово" виходить з 15 червня 1956 р., є найстаршим українським періодичним виданням у післявоєнній Польщі. Газета має інтернет-сайт, на якому розміщені головні статті з друкованої версії, а також новини, свіжі світлина з подій, корисні статті для мігрантів та інше. Чимало публікацій присвячено театральній тематиці, переважно про події за участі українських театральних колективів. Наприклад, статті С. Мігуса "Заньківчани з класикою в Ольштинському театрі" (Мігус, 2015), О. Цікуй "Український театр приїжджає до нас" (Цікуй, 2016), Г. Сподарика "Вони показали вартість українського театру" (Сподарик, 2015), М. Коваль "Близька далека Україна: Український тиждень у Шекспірівському театрі у Гданську" (Коваль, 2016) та інші публікації.

Серед електронних ресурсів, які висвітлюють новини міжнародних театральних практик, трапляються теми, які в основному спрямовані на проведення фестивалів, інтерв'ю з представниками сценічного мистецтва або ж окремих акторських майстерок. Наприклад, на платформі *golden-lion.com.ua* оприлюднено програму ювілейного 25 Міжнародного театрального фестивалю "Золотий Лев-2014", який відбувався у Львові впродовж 27 вересня – 5 жовтня. Серед заходів – зустріч з польським художником, сценографом, режисером Л. Мондзіком, показ спектаклю "Lustro" театру Scena Plastyczna KUL з Любліна (Благодійний мистецький фонд, 2015). Зауважмо, що в хронології фестивалю наступних років не оприлюднено навіть програми, можемо тільки оглянути фоторепортаж 2016–2018 рр. без супровідних коментарів.

Фестиваль Porto Franko, який проводився з 2010 р. в Івано-Франківську, неодноразово приймав театральні колективи з Польщі (Proto produkcia, 2018). Наприклад, серед низки заходів, пов'язаних з візуальним мистецтвом, електромузику, модерн-балетом, польський театр "Гардженец" зіграв виставу "Піфійська ораторія" у постановці В. Станевського.

У статті А. Гайшенець "Близькі незнайомі: як театр допомагає будувати відносини України і Польщі", розміщеної на ресурсі *LB.ua*, подано стислий огляд стану українсько-польських культурних зв'язків. У статті йдеться, зокрема, про участь українських театрів у польських фестивалях, присвячених цьому сценічному мистецтву (Гайшенець, 2020).

Онлайн-журнал "MIZANSCENA", з адресованим до читача кредо "Твоя культурна мізансцена", у свою структуру увів основні рубрики "Новини", "Люди", "Статті", "Співпраця". Вочевидь цей новий незалежний проєкт, який має на меті популяризувати театральне мистецтво, ще не нагромадив достатньо інформації про культурний діалог, бо, скажімо, в інтерв'ю з режисерами відчувається обмаль питань саме про міжнародну кооперацію.

Важливо зауважити, що під час дослідження виявлено таку закономірність: українська та польська драматургія на межі ХХ–ХХІ ст. має чимало спільних рис. Так, у творах відображено проблеми, що виникли в епоху комуністичного терору, різні патологічні вияви посткомуністичного суспільства, зокрема зuboжіння населення, вимушена трудова еміграція, непристосованість інтелігенції, споживацтво, руйнування родин, насильство та нетерпимість до іншого, а також проблеми комунікації між людьми. Водночас час у розвитку драматургії цих країн спостерігаються певні відмінності. У Польщі підвищилися зацікавлення до історичної драми, помітний пошук відповідей на питання історичної справедливості, у характерах героїв простежується більше страхів та турбот, ніж в українських, включаючи інфантильні мотиви. Натомість українські митці зацікавлені у висвітленні соціального значення історичних особистостей, тобто вистави містять радше біографічний характер, а персонажі, всупереч труднощам, залишаються оптимістами та романтиками, вірячи в мистецтво як засіб порятунку навіть у умовах повномасштабної війни. Такі міркування підтверджуються представленим у Гданську в грудні 2022 р. перформансом "Інопланетянин", прем'єра якого відбулася у Костшині під час фестивалю Pol'and'Rock 2019 р. У моноспектаклі режисера Б. Мерніка акторка з Коломиї С. Мардарович зіграла особистий досвід: після трагічних подій Революції гідності українська художниця намагається знайти себе у Польщі (Kreglewska, 2023, s. 87).

Тематику театального мистецтва в українському медійному просторі висвітлено завдяки низці публікацій. У дослідженні перелік видань обмежено тими, у яких систематично з'являлися публікації про польський театр, українсько-польські мистецькі контакти.

Представлений огляд української періодики з театральною тематикою не є вичерпним, проте дає змогу скласти уявлення про культурно-мистецький діалог українських та польських театрів в основному за період 2014–2023 рр. Згадані в цій статті публікації дають змогу стверджувати, що культурно-мистецький діалог між театрами України і Польщі триває зі змінною інтенсивністю, яка зросла протягом останніх п'яти-семи років, а особливо в період хвилі біженців у країні Європи з часу повномасштабного вторгнення московитів в Україну на світанку 24 лютого 2022 р. На підставі критичного огляду вибраних публікацій у цих виданнях можемо означити сталий перелік їхньої тематики: *ретроспектива, традиції та новації, персоналія, інституція, драматургія, театральні практики*.

Дискусія і висновки

У представленій науковій розвідці перевірено авторські гіпотези. На підставі публікацій про українсько-польський культурний діалог у контексті театральних практик стверджуємо, що двосторонні зв'язки у царині сценічного мистецтва активізувалися як реакція на гострі політичні події. Особливими рефлексіями відзначаються театральні практики, тематика яких пов'язана із революціями та війною в Україні.

Наступну авторську гіпотезу остаточно підтвердити поки не вдалося. Її суть полягає в тому, що, згідно з тривалими спостереженнями автора статті, міжнародна комунікація проводиться активніше неінституційними театральними колективами та незалежними митцями, аніж державними театрами. Така думка залишилася на рівні припущення через брак публікацій у театрознавчих журналах про культурний діалог недержавних театрів. Щоправда, подібні розмови вирують у колі театрознавців, які об'єдналися в Гільдію незалежних театрів, яка в останні роки не проявляє активності. Тому доведення означеної гіпотези спонукає до наступних авторських досліджень та оприлюднення результатів у недалекому майбутньому.

Третя гіпотеза виникла із двох попередніх. Її можна вважати вже доведеним фактом, оскільки справді автори театральних журналів доволі мало висвітлюють функціонування недержавних колективів, акторів-аматорів та драматургів-початківців. А саме вони становлять той знаковий фонд сучасних процесів театального мистецтва, про що вказують численні альтернативні фестивалі, особисті історії розвитку їхньої театральної кар'єри та міжнародні зв'язки у форматі неформальної (неурядової) дипломатії, що належна культурному діалогу загалом.

Сподіваємося, що означені здобутки та виявлені слабкі місця в культурному діалозі крізь призму публікацій у періодичних спеціалізованих виданнях стануть корисними для дискусій серед редколегії профільних журналів, адміністраторів фахових інтернет-сторінок, поміж представників державних установ, зокрема Українського інституту, департаментів культури різних рівнів адміністрацій, серед театральної спільноти, яка реально вболіває за розвиток сучасного сценічного мистецтва України і його іміджевої репрезентації у світі.

Подяки, джерела фінансування: Автор статті висловлює вдячність Віктору Купчику та Тетяні Сकिри (Національна бібліотека імені Ярослава Мудрого) за допомогу в систематизації окремих питань з історіографії проблеми.

Список використаних джерел

- Білодід, І. (Ред.). (1970–1980). *Словник української мови: в 11-ти томах*. Наукова думка.
- Благодійний мистецький фонд "Золотий лев". (2015, 11 листопада). *Фестиваль "Золотий Лев-2014". 25 років Міжнародному театральному фестивалю "Золотий Лев". Схід і Захід разом (27 вересня – 5 жовтня 2014 р.)*. Програма. Міжнародний театральний фестиваль "Золотий лев". <https://golden-lion.com.ua/2015/11/11/zoloty-lev-2014>
- Вакарчук, І. (2002). Університет і проблема двох культур. *Просценіум*, 2(2), 23–25.
- Васильєв, С., Чужина, І., Соколенко, Н., Салатова, О., Тукалевська, О., & Жила, В. (2018). *Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми*. ГО "Культурна Асамблея"; Гільдія Незалежних Театрів України.
- Велиманиця, О. (2015). Творення спільноти театру. *Український театр*, (4-5-6), 20–21.
- Вялова, Ю. (2020). Спроби налагодження польсько-українського діалогу міжвоєнного періоду: сподівання та реалії. *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*, 29, 60–81. <https://doi.org/10.15407/mzu2020.29.060>
- Гайшенець, А. (2013). У пошуках втраченого сенсу. *Український театр*, (4), 42–43.
- Гайшенець, А. (2019, 25 грудня). *Український театр у пошуках сенсу: зради і перемоги останніх 10 років*. Портал новин LB.ua. https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrainskiy_teatr_poshukah_sensu.html
- Гайшенець, А. (2020, 17 листопада). "Близькі незнайомі": як театр допомагає будувати відносини України та Польщі. Портал новин LB.ua. https://lb.ua/culture/2020/11/17/470376_blizki_neznayomi_yak_teatr.html
- Гарбузюк, М. (2017). Початки театральних імагологічних студій у працях Івана Франка: до історіографії дослідження польсько-українських мистецьких стосунків. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 13, 136–154. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.13.2017.134057>
- Гарбузюк, М. (2018). *Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації*. Простір-М.

- Герчанівська, П. (2013). Постмодернізм: інноваційні форми і технології культурної практики сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 58–62. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2013.137433>
- Головченко, А. (2011, 15 березня). Театральна критика: вид, що зникає. *Український тиждень*, 11(539). <https://tyzhden.ua/teatralna-krytyka-vyd-shcho-znykaie/>
- Гудима, М. (2015). Пекельні пристрасті. *Український театр*, 1-2-3, 10–11.
- Гуцал, С. (2015). Публічна дипломатія та стратегічні комунікації: визначення концептуальних засад. *Вісник Інституту міжнародних відносин "Міжнародні відносини. Серія Політичні науки"*, 9, 1–12.
- Долганова, І. (2015а). Іронія як спосіб виживання. *Український театр*, (1-2-3), 4–5.
- Долганова, І. (2015б). Республіка мрії Данієля Яцевича. *Український театр*, (1-2-3), 40–41.
- Дроздовський, А. (2015). Багато правд. *Кіно-театр*, 5. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1799
- Калакура, О. (2010). Етнокультурний діалог як чинник формування міжнародної злагоди. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*, 2(46), 169–179.
- Квітнева, О. (2017). Український "Гамлет" на Гданському Шекспірівському фестивалі. *Просценіум*, 47-49, 141–145.
- Кенцький, П. (2015). Початки національної сцени. *Український театр*, 4-5-6, 10–11.
- Коваль, М. (2016, 18 грудня). Близька далека Україна: український тижень у Шекспірівському театрі у Гданську. *Наше слово*, 51. <https://nasze-slowo.pl/blizka-daleka-ukraina-ukrainskij-t>
- Коваль, Н., Вайчунас, Л., & Райхардт, І. (2021). *Поляки та українці в щоденних контактах*. Східноєвропейський коледж ім. Яна Новака-Єзьоранського; Рада зовнішньої політики "Українська призма", Фонд ім. Фрідріха Еберта.
- Колісник, О. (2016). Театр у соціокультурній динаміці сьогодення. *Актуальні проблеми філософії та соціології: Науково-практичний журнал*, 11, 56–58.
- Константинова, К. (2013, 30 листопада–6 грудня). Польський театр зробив крок вперед, крок осучаснити сценічні міфи: розмова з Ярославом Годуном, директором Польського інституту в Києві, радником Посольства РП в Україні. *Дзеркало тижня*, 45, 12. http://gazeta.dt.ua/CULTURE/polskiy-teatr-zrobiv-krok-upered-abi-osuchasniti-scenichni-mifi_.html
- Копцінський, Я. (2015). Драма у суспільстві спектаклю. *Український театр*, (4-5-6), 32–37.
- Корнющенко, М. (2015). Зірковий час. *Український театр*, 4, 6–7.
- Куликов, А. (2018, 2 листопада). Як Гільдія незалежних театрів обстоює інтереси незалежної сцени. Громадське радіо. <https://hromadske.radio/publications/yak-gildiya-nezaleznyh-teatriv-vidstoyuye-interesy-nezaleznoyi-sceny>
- Ліцкевич, О. (2021, 19 серпня). *Український театр за 30 років: як змінився та чого чекає у майбутньому*. Суспільне Культура. <https://suspijne.media/culture/156471-ukrainskij-teatr-za-30-rokiv-ak-zminivsa-ta-cogo-cekati-u-majbutnomu>
- Малютіна, Н. (2015). Тип театального бачення: зближення та віддалення української та польської модерної драми. *Слово і час*, 11, 49–57.
- Маслікова, І. (2023). Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії*, 1(12), 4–9. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).01)
- Михалік, Я. (2002). Як писати історію театру? *Просценіум*, 3(4), 27–33.
- Мігус, С. (2015, 15 листопада). Заньківчани з класикою в Ольштинському театрі. *Наше слово*, 46. <https://nasze-slowo.pl/zankivchani-z-klasikoju-v-olshtinsko/>
- Мікула, М. (2017). Праця "при основах". З досвіду Академії Альтернативного Театру. *Просценіум*, 47-49, 92–97.
- Міхалюк, А. (2015). ...А нас це стосується. *Український театр*, 4-5-6, 26–31.
- Мусієнко, І. (2015). Культурна дипломатія України в контексті проблем євроінтеграції та міжнародних економічних стосунків. У *Розвиток суспільних наук: європейські практики та національні перспективи* (с. 118–121). Львівська фундація суспільних наук.
- Мусієнко, Н. (2016). Мистецтво в контексті культурної дипломатії. Теоретичні засади та сучасні практики. *Сучасне мистецтво*, 12, 122–133.
- Палій, О. (2017). Лет Ікара: до творчої біографії Владислава Чвалінського. *Просценіум*, 47-49, 3–8.
- Петрась, М., Балюк, В., & Перепелиця, Г. (2021). Аналітична доповідь "Стан та перспективи стратегічного партнерства Польщі та України. Погляд з Польщі та України". Східноєвропейський коледж ім. Яна Новака-Єзьоранського; Рада зовнішньої політики "Українська призма". Фонд ім. Фрідріха Еберта.
- Плюський, П. (2015). Театральна перехідність. *Український театр*, 4-5-6, 14–19.
- Пресцентр УМКЦ. (2018, 12 березня). У Києві більше сотні недержавних театрів – Гільдія незалежних театрів України. Український кризовий медіа-центр. <https://uacrisis.org/uk/65064-gildiya-nezaleznyh-teatriv-ukrayiny>
- Рой, У. (2015). Вроцлавські студії. *Український театр*, 1-2-3, 38–39.
- Роса-Лаврентій, С. (2021). *Театральна-критичний дискурс в українській сценічній культурі Східної Галичини 1920–1930-х років: історико-типологічний аспект* [Дис. канд. мистецтвознавства]. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.
- Свйонтек, С. (2013). Про можливості застосування в науці про театр деяких нових дослідницьких методів. *Театр: історія, теорія, практика* (с. 26–49). Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Северин, А. (2017). "Я сучасний, хоч не користуюся фейсбуком". *Просценіум*, 47-49, 54–57.
- Сендецький, А. (2021). Українсько-польська театральна діяльність початку ХХІ ст.: осмислення діалогу культур сусідів і стратегія його вивчення. У *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство* (с. 26–28). НАКККМ.
- Сендецький, А. (2022а). Артрезиденція як форма культурного діалогу в умовах вимушеної міграції під час воєнної інтервенції. У *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* (с. 24–26). НАКККМ.
- Сендецький, А. (2022б). Культурно-мистецький діалог українських театрів на сторінках польської періодики початку ХХІ століття. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 23, 131–143. <https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-131-143>
- Сендецький, А. (2022с). Роль незалежного театру у культурній дипломатії. У *Гуманітарний корпус* (с. 17–19). Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова; ТОВ "НВП Інтерсервіс".
- Синовець, О. (2015). Видовища пам'яті: мова театру як інструмент комунікації в обговоренні новітньої історії Польщі. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 1, 17–21.
- Скибицька, Ю. (2018). *Звіт про науково-дослідну роботу "Українсько-польські культурні зв'язки в новітній драматургії"*. Національний центр театального мистецтва ім. Леся Курбаса.
- Смоліс, М. (2015). Мрію написати п'єсу без слова Польща. *Український театр*, 4-5-6, 40–41.
- Собіянський, В. (Ред.). (2010). *Польська. Культура. Україна: лекції про театр*. Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса; Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Соболєвська, С. (2021). *Культуротворча функція українського аматорського театру (кінець ХХ – початок ХХІ століття)* [Дис. канд. культурології]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Соколенко, Н. (2014а). Люблінська альтернатива. *Український театр*, 5, 42–43.
- Соколенко, Н. (2014б). На роздоріжжі. Між порахунками з минулим і критикою сучасності. *Український театр*, 2, 54.
- Соколенко, Н. (2014с). Павло Юров. Експортоване пекло. *Український театр*, 5, 16–17.
- Соколенко, Н. (2015). Сучасний польський театр. Погляд зсередини. *Український театр*, 4-5-6, 1.
- Сподарик, Г. (2015, 6 грудня). Вони показали вартість українського театру. *Наше слово*, 49. <https://nasze-slowo.pl/voni-pokazali-vartist-ukrayinskogo>
- Стефан, О. (2017). Як жити, або Листи з Вроцлавської Театральної Олімпіади. *Просценіум*, 47-49, 85–91.
- Театр Березіль. (1923). *Барикади театру*, 1.
- Томасова, Н. (2014). Франц Марковський: до історії польського театру в Києві. *Студії мистецтвознавчі*, 3(47), 66–73.
- Цесляк, Я. (2015а). Розбити скляну стелю над собою. *Український театр*, (4-5-6), 38–39.
- Цесляк, Я. (2015б). Час зламу, час кризи. *Кіно-театр*, 5. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1800
- Цимбал, Г. (2014). "Донбас" ...ї кордони в серцях. *Український театр*, 6, 10–13.
- Цілуй, О. (2016). Український театр приїжджає до нас. *Наше слово*, 16. <https://nasze-slowo.pl/ukrayinskiy-teatr-priyizhdzhae-do-nas>
- Черниш, О. (2020, 2 жовтня). *Вирок Януковичу набув чинності*. РБК-Україна. <https://news.rbc.ua/ukr/show/prigovor-nukovichu-vstupil-silu-1601645917.html>
- Чубрей, А. (2017). Театральна діяльність як об'єкт висвітлення у західноукраїнських та українських радянських спеціалізованих виданнях 20–30-х рр. ХХ ст. (на прикладі журналів "Театральне мистецтво", Львів, та "Театральний Тижень", Одеса). *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 24(146), 49–51.
- Чубрей, А. (2018). Передумови виникнення театральних часописів на початку 20-х років ХХ ст. у Львові. У *Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття* (с. 121–123). Видавництво "Молодий вчений".
- Чубрей, А. (2020). *Український театр у медіапросторі міжвоєнної Галичини: проблеми видавничого супроводу* [Дис. канд. наук із соц. комунікацій]. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Чужинова, І. (2015). Калейдоскоп ілюзій. *Український театр*, 1-2-3, 16–17.
- Шимонік, А. (2015). 250 років публічного театру у Польщі. *Український театр*, 4-5-6, 12–13.
- Шинкарук, В. (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Абрис.
- Яковлев, О. (2018). Діалог культур як чинник розвитку національного культурно-мистецького простору. *Наукові записки Тернопільського*

національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 1, 152–156.

Ясінська, М. (2013). Театр на шляху трансформації дійсності. Польський досвід. *Український театр*, 5, 48–51.

Kręglewska, K. (2023). Teatr wobec wojny. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 340(1-2), 80–92. <https://doi.org/10.36744/k.1675>

Proto produkcja. (2018). *Porto Franko*. <https://proto-produkcja.com/porto-franko>

Sendetskyi, A. (2019a). Metoda pracy Lwowskiego Autorskiego Dramatycznego Teatru "SPIROGRAF": od scenariusza do występu (na przykładzie spektaklu-baśni "Kwiatkowy sklepik"). У *АЛЬМАНАХ "KAZ.KAR."*: науково-популярний вісник (с. 46–50). Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив.

Sendetskyi, A. (2019b). Niewerbalne praktyki translacji baśni (na przykładzie spektakli w ramach Międzynarodowego Charytatywnego Festiwalu Baśni "KAZ.KAR."). У *АЛЬМАНАХ "KAZ.KAR."*: науково-популярний вісник (с. 35–39). Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив.

Teatre – театральний портал. (2010, 20 березня). *Український театр*. <http://teatre.com.ua/etc/ukrajnskyj-teatr>

References

Bilodid, I. (Ed.). (1971). *Dictionary of the Ukrainian Language* (Vol. 2). Naukova dumka [in Ukrainian]

Golden Lion Charitable Arts Fund. (2015, November 11). *Festival "Golden Lion-2014". 25 Years of the International Theatre Festival "Golden Lion". East and West Together (September 27 – October 5, 2014). Program*. Mizhnarodnyi teatralnyi festyval "Zoloty lev" [in Ukrainian]. <https://goldenlion.com.ua/2015/11/11/zoloty-lev-2014>

Vakarchuk, I. (2002). The University and the Problem of Two Cultures. *Prostsenium*, 2(2), 23–25 [in Ukrainian].

Vasyliiv, S., Chuzhynova, I., Sokolenko, N., Salatova, O., Tukalevska, O., & Zhyla, V. (2018). *Ukrainian Theater: Path to Self-Discovery. Achievements. Challenges. Issues*. HO "Kultura Asambleia"; Hildiia Nezalezzhnykh Teatriv Ukrainy [in Ukrainian].

Velymchanytsia, O. (2015). Building a Theater Community. *Ukrainskyi teatr*, 4-5-6, 20–21 [in Ukrainian].

Vialova, Yu. (2020). Attempts to Establish Polish-Ukrainian Dialogue Between the First and Second World Wars: Hopes and Realities. *Mizhnarodni zviazky Ukrainy: naukovy poshuky i znakhidky*, 29, 60–81 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.15407/mzu2020.29.060>

Haishenets, A. (2013). Search of Lost Meaning. *Ukrainskyi teatr*, 4, 42–43 [in Ukrainian].

Haishenets, A. (2019, December 25). *Ukrainian Theater in Search of Meaning: Betrayals and Triumphs of the Last 10 Years*. Portal novyn LB.ua [in Ukrainian]. https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrajnskyi_teatr_poshukah_sensu.html

Haishenets, A. (2020, November 17). *Close Strangers: How Theater Helps Build Relations Between Ukraine and Poland*. Portal novyn LB.ua [in Ukrainian]. https://lb.ua/culture/2020/11/17/470376_blizki_neznayomi_yak_teatr

Harbuziuk, M. (2017). The Principiums of Theatre Imagological Studies in Ivan Franko Works: To the Historiography of Polish-Ukrainian Relations. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 13, 136–154 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.13.2017.134057>

Harbuziuk, M. (2018). *The Image of Ukraine in 19th Century Polish Theatrical Discourse: Strategies and Forms of Representatio*. Prostr-M [in Ukrainian].

Herchanivska, P. (2013). Postmodernism: Innovative Forms and Technologies of Cultural Practice in the Contemporary Era. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 58–62 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2013.137433>

Holovenko, A. (2011, March 15). Theater Criticism: A Vanishing Form. *Ukrainskyi tyzhden*, 11(539) [in Ukrainian]. <https://tyzhden.ua/teatralna-krytyka-vyd-shcho-znykaie>

Hudyma, M. (2015). Infernal Passions. *Ukrainskyi teatr*, 1-2-3, 10–11 [in Ukrainian].

Hutsal, S. (2015). Public Diplomacy and Strategic Communications: Defining Conceptual Foundations. *Visnyk Instytutu mizhnarodnykh vidnosyn "Mizhnarodni vidnosyny. Seria Politychni nauky"*, 9, 1–12 [in Ukrainian].

Dolhanova, I. (2015a). Irony as a Means of Survival. *Ukrainskyi teatr*, 1-2-3, 4–5 [in Ukrainian].

Dolhanova, I. (2015b). The Republic of Dreams by Daniel Yatskevich. *Ukrainskyi teatr*, 1-2-3, 40–41 [in Ukrainian].

Drozdovskiy, A. (2015). Many Truths. *Kino-teatr*, 5. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1799 [in Ukrainian].

Kalakura, O. (2010). Ethnocultural Dialogue as a Factor in Forming Interethnic Harmony. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*, 2(46), 169–179 [in Ukrainian].

Kvitneva, O. (2017). Ukrainian "Hamlet" at the Gdansk Shakespeare Festival. *Prostsenium*, 47-49, 141–145 [in Ukrainian].

Kentskyi, P. (2015). The Beginnings of the National Stage. *Ukrainskyi teatr*, 4-5-6, 10–11 [in Ukrainian].

Koval, M. (2016, December 18). Near Far Ukraine: Ukrainian Week at the Shakespeare Theatre in Gdańsk. *Nashe slovo*, 51 [in Ukrainian]. <https://nasze-slowo.pl/blizka-daleka-ukraina-ukrajnski-jt>

Koval, N., Vaichunas, L., & Raikhardt, I. (2021). *Poles and Ukrainians in Daily Contact*. Skhidnoievropeyskyi koledzh im. Yana Novaka-Yezoranskoho; Rada zovnishnoi polityky "Ukrainska pryzma Fond im. Fridrikha Eberta" [in Ukrainian].

Kolisnyk, O. (2016). Theatre in the Socio-cultural Dynamics of Today. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii: Naukovo-praktychnyi zhurnal*, 11, 56–58 [in Ukrainian].

Konstantynova, K. (2013, November 30–December 6). Polish Theater Takes a Step Forward to Modernize Stage Myths: Conversation with Yaroslav Hodun, Director of the Polish Institute in Kyiv, Advisor to the Embassy of the Republic of Poland in Ukraine. *Dzerkalo tyzhnia*, 45, 12 [in Ukrainian]. <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/polskyi-teatr-zrobiv-krok-upered-abi-osuchasniiti-scenichni-mifi-.html>

Koptinskyi, Ya. (2015). The Drama Within Society: The Spectacle of Performance. *Ukrainskyi teatr*, 4-5-6, 32–37 [in Ukrainian].

Korniushchenko, M. (2015). Stary Time. *Ukrainskyi teatr*, 4, 6–7 [in Ukrainian].

Kulykov, A. (2018, November 2). *How the Guild of Independent Theaters Advocates for the Interests of the Independent Stage*. Hromadske radio [in Ukrainian]. <https://hromadske.radio/publications/yak-gildiya-nezalezzhnyh-teatriv-vidstoyuye-interesy-nezalezzhnoyi-sceny>

Litskevych, O. (2021, August 19). *Ukrainian Theater Over 30 Years: How It Has Changed and What to Expect in the Future*. Suspilne Kultura [in Ukrainian]. <https://suspilne.media/culture/156471-ukrajnskiy-teatr-za-30-rokiv-ak-zminivsa-ta-cogo-cekati-u-majbutnomu>

Maliutina, N. (2015). Theatrical Vision Type: Convergence and Divergence of Ukrainian and Polish Modern Drama. *Slovo i chas*, 11, 49–57 [in Ukrainian].

Maslikova, I. (2023). International Cooperation in the Field of Culture Under the Conditions of the Russian-Ukrainian War: Cultural Aspect. *Ukrainski kulturolohični studii*, 1(12), 4–9 [in Ukrainian]. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).01)

Mykhalik, Ya. (2002). How to Write the History of Theater? *Prostsenium*, 3(4), 27–33 [in Ukrainian].

Mihus, S. (2015, November 15). Zankovians with Classics at the Olsztyn Theatre. *Nashe slovo*, 46 [in Ukrainian]. <https://nasze-slowo.pl/zankivchani-z-klasikoyu-v-olsztynsko>

Mikula, M. (2017). The Work "At the Foundations". From the Experience of the Alternative Theatre Academy. *Prostsenium*, 47-49, 92–97 [in Ukrainian].

Mikhaliak, A. (2015). ...And This Concerns Us. *Ukrainskyi teatr*, (4-5-6), 26–31 [in Ukrainian].

Musiienko, I. (2015). Cultural Diplomacy of Ukraine in the Context of Eurointegration Issues and International Economic Relations. *Rozvytok suspilnykh nauk: yevropeyski praktyky ta natsionalni perspektyvy* (pp. 118–121). Lvivska fundatsia suspilnykh nauk [in Ukrainian].

Musiienko, N. (2016). Art in the Context of Cultural Diplomacy: Theoretical Foundations and Contemporary Practices. *Suchasne mystetstvo*, 12, 122–133 [in Ukrainian].

Palii, O. (2017). Flight of Icarus: Towards the Creative Biography of Vladyslav Chvalinsky. *Prostsenium*, 47-49, 3–8 [in Ukrainian].

Petras, M., Baliuk, V., & Perepelytsia, H. (2021). *Analytical Report: State and Prospects of the Strategic Partnership between Poland and Ukraine. Perspectives from Poland and Ukraine*. Skhidnoievropeyskyi koledzh im. Yana Novaka-Yezoranskoho; Rada zovnishnoi polityky "Ukrainska pryzma Fond im. Fridrikha Eberta" [in Ukrainian].

Ploskyi, P. (2015). Theatrical Transience. *Ukrainskyi teatr*, 4-5-6, 14–19 [in Ukrainian].

Prestsentr UKMTs. (2018, March 12). *Kyiv, There Are Over a Hundred Non-State Theaters – Guild of Independent Theaters of Ukraine*. Ukrainskyi kryzovyi media-tsentr [in Ukrainian]. <https://uacrisis.org/uk/65064-gildiya-nezalezzhnyh-teatriv-ukrayiny>

Roi, U. (2015). Wrocław Studios. *Ukrainskyi teatr*, 1-2-3, 38–39 [in Ukrainian].

Rosa-Lavrentii, S. (2021). *Theatrical-Critical Discourse in the Ukrainian Stage Culture of Eastern Galicia in the 1920s-1930s: Historical-Typological Aspect* [Unpublished dissertation of Candidate of Art Criticism]. Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoh. [in Ukrainian].

Sviontek, S. (2013). On the Potential Application of New Research Methods in Theater Studies. *Teatr: istoria, teoria, praktyka* (pp. 26–49). Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

Severyn, A. (2017). "I am modern, though I don't use Facebook". *Prostsenium*, 47-49, 54–57 [in Ukrainian].

Sendetskyi, A. (2021). The Ukrainian-Polish theatrical activity of the beginning of the 21st century: understanding the dialogue of neighboring cultures and the strategy of its study. *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: naukovo-praktychne partnerstvo* (pp. 26–28). NAKKKiM [in Polish].

Sendetskyi, A. (2022a). Art residency as a form of cultural dialogue in conditions of forced migration during the military intervention. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir* (pp. 24–26). NAKKKiM [in Ukrainian].

Sendetskyi, A. (2022b). Cultural and artistic dialogue of Ukrainian theaters on the pages of polish periodicals at the beginning of the 21st century. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seria: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia*, 23, 131–143. <https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-131-143> [in Ukrainian].

- Sendetskyi, A. (2022c). The role of independent theater in cultural diplomacy. *Humanitarnyi korpus* (pp. 17–19). Natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni M.P. Drahomanova; TOV "NVP Interservis" [in Ukrainian].
- Synovets, O. (2015). Spectacles of Memory: The Language of Theater as a Communication Tool in Discussing Recent Polish History. *Derzhava ta rehiony. Seria: Sotsialni komunikatsii*, 1, 17–21 [in Ukrainian].
- Skybytska, Yu. (2018). *Report on Research Work: Ukrainian-Polish Cultural Relations in Contemporary Dram. Natsionalnyi tsentr teatralnoho mystetstva im. Lesia Kurbasa* [in Ukrainian].
- Smolis, M. (2015). I Dream of Writing a Play Without Words: Poland. *Ukrainskyi teatr*, 4-5-6, 40–41 [in Ukrainian].
- Soblianskyi, V. (Ed.). (2010). *Polish. Culture. Ukraine: Lectures on Theater. Natsionalnyi tsentr teatralnoho mystetstva imeni Lemia Kurbasa; Instytut im. Jerzego Grotowskiego* [in Ukrainian].
- Sobolievskaya, S. (2021). *Culture-creative Function of Ukrainian Amateur Theater (the late XX – early XXI centuries)* [Unpublished dissertation of Candidate of Cultural Sciences]. Natsionalna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [in Ukrainian].
- Sokolenko, N. (2014b). The Lublin Alternative. *Ukrainskyi teatr*, 5, 42–43 [in Ukrainian].
- Sokolenko, N. (2014a). At the Crossroads: Between Reckoning with the Past and Critique of the Present. *Ukrainskyi teatr*, 2, 54 [in Ukrainian].
- Sokolenko, N. (2014c). Pavlo Yurov. Exported Hell. *Ukrainskyi teatr*, 5, 16–17. [in Ukrainian].
- Sokolenko, N. (2015). Contemporary Polish Theater: An Insider's Perspective. *Ukrainskyi teatr*, 4-5-6, 1 [in Ukrainian].
- Spodyaryk, H. (2015, December 6). They Showed the Value of Ukrainian Theater. *Nashe slovo*, (49) [in Ukrainian]. <https://nasze-slowo.pl/vonipokazali-vartist-ukrayinskogo>
- Stefan, O. (2017). How to Live, or Letters from the Wrocław Theater Olympics. *Prostsenium*, 47–49, 85–91 [in Ukrainian].
- Teatr Berezil. (1923). *Barykady teatru*, 1 [in Ukrainian].
- Tomazova, N. (2014). Franciszek Markowski: Towards the History of Polish Theater in Kyiv. *Studii mystetstvovnavchi*, 3(47), 66–73 [in Ukrainian].
- Tsesliak, Ya. (2015a). Breaking the Glass Ceiling Above Oneself. *Ukrainskyi teatr*, 4-5-6, 38–39 [in Ukrainian].
- Tsesliak, Ya. (2015b). A Time of Breakdown, a Time of Crisis. *Kino-teatr*, (5) [in Ukrainian]. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1800
- Tsymbol, H. (2014). "Donbas" ...and Borders in the Hearts. *Ukrainskyi teatr*, 6, 10–13 [in Ukrainian].
- Tsikui, O. (2016). The Ukrainian Theater Comes to Us. *Nashe slovo*, (16) [in Ukrainian]. <https://nasze-slowo.pl/ukrayinskyi-teatr-priyizhdzhaye-do-nas>
- Chernysh, O. (2020, October 2). *The Verdict against Yanukovich Has Taken Effect*. RBK-Ukraine [in Ukrainian]. <https://news.rbc.ua/ukr/show/prigovor-nukovichu-vstupil-silu-1601645917.html>
- Chubrei, A. (2017). Theatrical Activity as a Subject of Coverage in Western Ukrainian and Ukrainian Soviet Specialized Publications of the 1920s-1930s (Using the Example of the Journals "Theatrical Art," Lviv, and "Theatrical Week," Odesa). *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 24(146), 49–51 [in Ukrainian].
- Chubrei, A. (2018). Preconditions for the Emergence of Theatrical Journals in the Early 20th Century in Lviv. *Innovatsiyni rozvytok nauky novoho tysiacholittia* (pp. 121–123). Vydavnytstvo "Molodyi vchenyi" [in Ukrainian].
- Chubrei, A. (2020). *Ukrainian theater in the media space of interwar Galicia: problems of publishing support. – Qualified scientific work on the rights of the manuscript* [Unpublished dissertation of Candidate of Sciences of Social Communications]. Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv [in Ukrainian].
- Chuzhynova, I. (2015). Kaleidoscope of Illusions. *Ukrainskyi teatr*, 1-2-3, 16–17 [in Ukrainian].
- Shymonik, A. (2015). 250 Years of Public Theater in Poland. *Ukrainskyi teatr*, 4-5-6, 12–13 [in Ukrainian].
- Shynkaruk, V. (2002). *Philosophical Encyclopedic Dictionary*. Abris [in Ukrainian].
- Yakovlev, O. (2018). Cultural Dialogue as a Factor in the Development of the National Cultural and Artistic Space. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seria: Mystetstvovnavstvo*, 1, 152–156 [in Ukrainian].
- Yasinska, M. (2013). Theater on the Path of Reality Transformation: The Polish Experience. *Ukrainskyi teatr*, 5, 48–51 [in Ukrainian].
- Kręglewska, K. (2023). The Theatre and War. On Practising Gratitude. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 2, 340(1-2), 180–92. <https://doi.org/10.36744/k.1675>.
- Proto Produkcija. (2018). *Porto Franko*. Porto Produkcija. <https://proto-produkcija.com/porto-franko> [in Ukrainian].
- Sendetskyi, A. (2019a). The method of work of the Lviv Author's Dramatic Theatre "SPIROGRAF": from the script to the performance (on the example of the fairy-tale performance "Flower Shop"). *ALMANAKh "KAZ.KAR.": naukovo-populiarnyi visnyk* (pp. 46–50). Center for Cultural & Arts Initiatives [in Polish].
- Sendetskyi, A. (2019b). Non-verbal practices of fairy tale translation (on the example of performances as part of the International Charity Fairytales Festival "KAZ.KAR."). *ALMANAKh "KAZ.KAR.": naukovo-populiarnyi visnyk* (pp. 35–39). Center for Cultural & Arts Initiatives.
- Teatre – teatralnyi portal. (2010, March 20). *Ukrainian Theater* [in Ukrainian]. <http://teatre.com.ua/etc/ukrajinskyj-teatr>

Отримано редакцією журналу / Received: 06.03.24
Прорецензовано / Revised: 08.03.24
Схвалено до друку / Accepted: 11.03.24

Andriy SENDETSKYI, PhD Student
ORCID ID: 0000-0001-6821-1785
e-mail: sendetskyi@gmail.com
National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

UKRAINIAN-POLISH CULTURAL DIALOGUE OF THEATRICAL PRACTICES IN UKRAINIAN SPECIALIZED PERIODICALS 2014–2023

Background. Cultural and artistic international relations remain a highly relevant research area in current globalization processes, especially the threatening political redistribution of spheres of influence by antagonist states. Cultural dialogue, including the "soft power" of cultural diplomacy, is a crucial communicative tool for mutual understanding. Theater arts hold a special place in this process.

The article aims to explore the specifics of cultural and artistic dialogue development between Ukrainian and Polish theaters via the analysis of Ukrainian specialized periodicals from 2014 to 2023. The related task is to define the degree of scientific elaboration of the problem. This research continues the problem's scientific exploration presented in the article "Cultural and Artistic Dialogue of Ukrainian Theaters on the Pages of Polish Periodicals at the Beginning of the 21st Century."

Methods. To confirm the working hypothesis methods of observation, analysis, comparison, and experiment were used; the study is based on the axiological, informational, systematic, historical approaches.

Results. The article presents the conducted analysis of the publications (dated from 2014 to 2023) dedicated to Ukrainian-Polish cultural relations in Ukrainian printed and electronic theater studies editions, mainly in journals such as "Ukrainian Theater," "Proscenium," and "Cinema-Theater."

Conclusions. Analysis indicates the intensity of creative communications between theater groups of both countries, and interest in international contacts at national, institutional, and personal levels. The qualitative data obtained are significant for interdisciplinary research in cultural studies, and practical cultural diplomacy. It also will be useful for cultural anthropologists, sociologists, political scientists, journalists, art critics, and theater critics.

Keywords: dialogue of cultures, international relations, cultural and artistic dialogue, theatrical practices, cultural diplomacy, Ukrainian-Polish relations, periodical publication.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

ХУДОЖНЄ ВИРОБНИЦТВО

УДК 7.01+7.091(159.942)

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).13)

Олена ОНИЩЕНКО, д-р філос. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-7118-3276

e-mail: lana_lara@ukr.net

Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. Карпенка-Карого, Київ, Україна

ХУДОЖНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ЯК СТИМУЛИ КУЛЬТУРОТВІРНИХ ПРОЦЕСІВ:
НА ПЕРЕХРЕСТІ "ПОЗИТИВНОЇ" І "НЕГАТИВНОЇ" ПСИХОЛОГІЇ

Вступ. Проблематика статті пов'язана з початком ХХ ст., коли в теоретичний ужиток вводять поняття "художній експеримент", що стимулювався зміною мистецької парадигми, яка формується на засадах авангардизму. Така трансформація була спричинена вичерпаністю романтизму й натуралізму і потужним входженням у європейський культурний простір естетико-художніх засад символізму. Поступове відмежування від нього частини авангардистів зумовило появу принципово нових напрямів, що сформували авангардистський рух.

Мета статті полягає в застосуванні порівняльного аналізу "позитивного" та "негативного" типів психології задля розкриття специфіки художніх експериментів у процесі становлення й розвитку авангардистського руху.

Методи. у статті використано потенціал таких методів як хронологічний (засади історизму), аналітичний (окреслення складових частин дослідницького процесу), історичної ретроспекції (правочинність оперування поняттям "негативна" психологія), порівняльний (зіставлення "позитивна – негативна психологія"), типологічний (визначення психологічного/психічного стану митця).

Результати. аргументовано, що франко-італійсько-німецькі митці, які формували ядро авангардизму, не поділяли засад класичного мистецтва, абсолютизуючи як свободу творчості, так і її вседозволеність. У статті наголошено, що представники конкретних естетико-художніх напрямків авангардизму – кубісти, футуристи, абстракціоністи, дадаїсти, сюрреалісти – підтримували спонтанність творчого процесу. Констатовано, що від другої половини ХІХ ст. простежується процес кардинальних змін і в просторі європейської гуманістики, і на літературно-мистецьких теренах. По-перше, іде своєрідна переорієнтація гуманітарних наук, що активізує міждисциплінарний зв'язок і ситуацію теоретико-практичного паритету; по-друге, виникає кінематограф – новий вид мистецтва, який, спираючись на здобутки науково-технічного прогресу, упевнено "вписується" в культурний контекст; по-третє – на межі ХІХ – ХХ ст. формується низка професій – кінорежисер, кінопродюсер, сценарист, оператор, звукорежисер та ін., доробок яких значною мірою впливає на світоставлення людини.

Висновки. Можна висновувати, що в означених умовах значно підсилюється роль психології, психофізіології, які починають активно "співпрацювати" з іншими гуманітарними науками, зокрема естетикою та мистецтвознавством.

Ключові слова: художній експеримент, "позитивна" і "негативна" психологія, культурологічний контекст.

Вступ

Питання, порушені в статті, потребують артикуляції на хронологічному підході, який, по-перше, дозволяє чітко виокремити історико-культурний етап їх окреслення, по-друге, розкрити специфічні моменти, що формують ту чи ту проблему і здійснюватимуться на засадах персоналізації – структурного елементу біографічного методу, по-третє, підґрунтям аналізованої проблематики виступатимуть літературно-мистецькі процеси, що впродовж тривалого часу створювали європейський як "культурний", так і "культурологічний" контекст.

Наразі неабиякої теоретичної ваги – паралельно з "культурно-культурологічним" – набуває психологічний контекст, що виявляє властиві їм "за" і "проти" на перехресті "позитивної" та "негативної" психології. Хоча такий розподіл не є загальноновизнаним, проте ми вважаємо його вкрай необхідним, оперуємо ним тривалий час і тлумачимо як авторську типологію.

У нашому навчальному посібнику "Історія та теорія художньої творчості" (Оніщенко, 2024) підставами щодо такого розподілу стала проблема художньої творчості. Її міждисциплінарний характер зумовлений, з одного боку, визнанням потужної ролі суб'єктивного начала, а з іншого – належністю до складного і багатоспектного дослідницького простору. Задля оцінки "психологічного контексту" необхідно розглянути ті «вияви» психологічного знання, що ними оперує як "позитивна", так і "негативна" психологія.

Опертям в осмисленні низки заявлених проблем стала загальнотеоретична позиція Н. Хамітова щодо

сучасної інтерпретації сутності психології та психіки на теренах української гуманістики. Цей один важливий чинник нашої розвідки пов'язаний із місцем психоаналізу та засад "глибинної психології" в дослідженні феномену творчої особистості, який суголосний з позиціями Л. Левчук та В. Менжуліна, а осмислення літературно-мистецьких процесів початку ХХ ст. враховує напрацювання Н. Жукової, Т. Огневої, С. Холодинської, А. Чібалашвілі. Усе означене дозволяє окреслити **мету статті**, що полягає в застосуванні порівняльного аналізу "позитивного" та "негативного" типів психології задля розкриття специфіки художніх експериментів у процесі становлення й розвитку авангардистського руху. Науковою новизною статті, яка визначає її актуальність, є використання культурологічного контексту, що дозволяє розглядати авангардизм як невід'ємну компоненту європейського культуротвірного поля.

Методи

Написання статті уможливили **хронологічний** метод, що спрямовував послідовність відтворення етапів тих процесів, які стали предметом теоретичного розгляду, та **аналітичний**, що окреслив необхідні складові частини дослідницького процесу.

Застосування методу **історичної ретроспекції** дозволило реконструювати і осмислити художні пошуки європейських митців, що відбувалися в тих медичних установах, діяльність яких аргументує правочинність оперування поняттям "негативна" психологія. **Порівняльний** метод використано і при розгляді антиномії "позитивна – негативна" психологія, і в процесі розкриття

творчо-пошукової сутності літературно-мистецького руху символістсько-авангардистського спрямування.

У статті фіксується і *типологічний* метод, яким послуговувався К.-Г. Юнг, систематизуючи естетико-художні засади, втілені у творчості двох типів митців, які експериментували на теренах тих чи тих авангардистських напрямів.

Результати

Реалізація мети пропонованої статті вимагає виокремлення тих наріжних понять, що визначатимуть її концептуальну логіку. Наразі своєрідним орієнтиром для нас є позиція українського філософа Н. Хамітова, згідно з якою поняття "психіка – від грецького слова душа" – "особлива форма відображення суб'єктом об'єктивної реальності і, одночасно, особлива суб'єктивна реальність із власними іманентними закономірностями. Психіка – основний предмет психології як науки" (Хамітов, 2002, с. 533).

Деталізуючи свою тезу, Н. Хамітов реконструює історію психології, що її розвиток пов'язаний з іменами Арістотеля (давньогрецький філософ розглядав "душу" як "форму організації живого тіла"), Декарта (визначив свідомість "особливою непросторовою субстанцією"), Гобса, Локка, Г'юма (аргументували концепцію асоціацій), Спінози (обґрунтував вчення про афекти), Ляйбніца та Гербарта (ввели в ужиток поняття "позасвідоме"). Виокремлення психології в самостійну науку відбулося у XIX ст., що, як артикулює Н. Хамітов, було пов'язане з активізацією природничого знання. Наразі підкреслимо, що від Арістотеля і до другої половини XIX ст. психологія переважно розвивалася як "позитивна" наука.

Потреба введення в теоретичний ужиток поняття "негативна" психологія визначається проблематикою, яка починає опрацьовуватися на теренах психологічного знання від 60-70-х рр. XIX ст. Однак, з огляду на час, необхідно підкреслити особливе значення, яке в становленні "негативної" психології відіграла творчість відомого французького живописця Теодора Жеріко (1791–1824). Отримавши відповідний дозвіл, упродовж 1822–1823 рр. за допомогою лікарів-психіатрів Етьєна Жорже та Жана-Етьєна Ескероля художник працював у психіатричній лікарні Сальпетрієр, де створив 10 портретів божевільних, з яких 5 дійшли до нашого часу. Серед полотен, написаних у цій лікарні, психологічно довершеними вважають "Одержимість заздрістю" (1822) та "Одержимість викраденням дітей" (1822).

Т. Жеріко, який активно працював як на французьких, так і на англійських теренах, був відомий своїм надзвичайно уважним ставленням до, так би мовити, глибинного світу людини й самотності її емоційних переживань. Так, наприклад, одержимість заздрістю немолодої психічно хворої жінки передає вираз її очей та злобність посмішки, тоді як одержимість викраденням дітей на полотні Т. Жеріко відбита в обличчі молодого чоловіка з погаслими очима, які бездумно дивляться кудись у зовнішній простір. Можна припустити, що більш ніж через сорок років цей твір живописця надихнув В. Гюго на створення роману "Людина, яка сміється", а відтак – міг би вважатися, так би мовити, новим виявом потенціалу екфразиса.

Майстерність Т. Жеріко, відбита в засобах інтерпретації різних психічних хвороб та емоційних станів божевільних, привернула до себе увагу й викликала певний резонанс у тодішньому французькому суспільстві, а відповідні установи почали звертати увагу на роботу психіатричних лікарень. Смерть, що обірвала життя Т. Жеріко у 33-річному віці, перервала цей украй цікавий експери-

мент митця щодо відтворення емоційного стану божевільних, обличчя й пози тіла яких здатні продемонструвати особливості конкретної психічної хвороби.

Водночас, віддаючи належне Т. Жеріко, варто зазначити, що його художні експерименти в психіатричних лікарнях були, сказати б, вторинними щодо реалізації потенціалу мистецтва в "просторі" психічної хвороби. Десятиліттями раніше це зробив його співвітчизник Донансьєн-Альфонс-Франсуа маркіз де Сад (1740–1814), який у лікарні для божевільних у Шарантоні ставив з її пацієнтами вистави, що мали неабияку терапевтичну дію. Проте різниця визначалася не тільки видами мистецтва, а й обставинами, так би мовити, особистісного характеру: Т. Жеріко працював у психіатричних лікарнях за власним бажанням, як митець за покликом натхнення, тоді як маркіз де Сад перебував у Шарантоні примусово, як пацієнт, що, тим не менш, інтуїтивно відчув у мистецтві – наразі мистецтві театру – значні терапевтичні можливості.

Осмислення цих неоднозначних культуротвірних процесів, вочевидь, спонукає до застосування культурологічного підходу. Видається доцільним екстраполювати в перші десятиліття XIX ст. такий чинник культурологічного аналізу як діалогізм. Наразі зазначимо, що ми доволі чітко уявляємо деяку умовність цього дослідницького прийому, що, зокрема, зумовлений доволі складаним морально-психологічним питанням, а саме: хто з ким, власне, вів діалог? Ситуацію маркіза де Сада ми залишимо відкритою, зважаючи на, так би мовити, специфіку "його випадку", тоді як ситуація Т. Жеріко, що ґрунтувалася на чиннику добровільності, варта певного коментування. Зрозуміло, що учасниками діалогу не могли бути ані Т. Жеріко (художник добивався дозволу на написання портретів божевільних), ані самі "моделі", які йому позували. Тож у цьому зв'язку особливого значення набуває постать Посередника-Медіатора, яким виступили лікарі-психіатри.

Відтак слід артикулювати на понятті "контекст", що в будь-якій сфері гуманітарного знання актуалізує урахування функції "посередника", який є значущою постаттю як у суб'єктно-об'єктних ланках творчого процесу, так і в "змісті" поняття контекст і, вочевидь, потребує подальшого врахування. Акцентуація на ньому є цілком закономірною, адже контекст – від латин. *contextus* – з'єднання, зв'язок сьогодні активно "працює" в царині гуманістики – філософія, соціологія, лінгвістика, антропологія, мистецтвознавство, культурологія, відкриваючи неабиякі можливості для інтерпретації, зокрема на теренах "негативної психології", що містить значний дослідницький потенціал.

Передусім увагу привертає позиція тих науковців, які стверджують, що саме стан психіки визначає феномен "негативної" психології і багато в чому "наснажується" життєво-творчими обставинами художника, незалежно від виду мистецтва, у якому він реалізує свої творчі нахили.

Мається на увазі, передусім, той факт, що видатний грецький філософ Демокріт – його думку доніс у наш час Цицерон – ототожнював геніальність з божевільям. Слід наголосити, що ідею цього ототожнення поділяли Сократ, Платон і Арістотель. Хоча і на маргінесах психології така позиція мислителів доби Античності збереглася в контексті гуманітарного знання і в оновленому прочитанні була оприлюднена Чезаре Ломброзо (1835–1909) – італійським психологом, психіатром, судовим криміналістом – у лекції "Геніальність і божевілья". Вступ до курсу психіатричної клініки" (1863), прочитаній у Павіанському університеті (Мілан).

Ми свідомо артикулюємо цей факт, оскільки в 1863 році скандальна ідея щодо божевільня як компонента геніальності не тільки оприлюднюється, але й виходить за межі медичних установ, перетворюючись на предмет доволі широкого обговорення. Модифіковані версії означеної концепції втілені в розвідках М. Нордау, З. Фрейда, К.-Г. Юнга, А. Адлера, Е. Кречмера.

На вітчизняних теренах прихильником ломбровізьких теоретичних конструкцій є відомий українсько-польський психолог Степан (Стефан-Максим) Балеї (1885–1952), який, крім власне психології, професійно займався філософією, отримавши ступінь доктора філософії (1911). Наразі підкреслимо, що С. Балеї був неабияким поціновувачем психоаналізу і здійснив оригінальну патографічну розвідку "З психології творчості Шевченка" (1916). На її сторінках у процесі розкриття чинників, які мотивували поетичну творчість класика української літератури, задіяні і такі, що "належать" до сфери "негативної" психології – передчасна втрата Т. Шевченком матері, украї суперечливі стосунки з батьком, акцентуація на творчому потенціалі "ендіміонівського мотиву", занадто підвищена мрійливість поета. Принагідно зауважимо, що С. Балеї був автором такої концепції як "персоналогія", наріжна ідея якої ґрунтувалася на взаємодії психології та педагогіки. Водночас особливо наголосимо на тому, що вчений був переконаний, а загалом же передбачав, що "персоналогія" сприятиме корегуванню процесу виховання митців.

Варто зауважити, що доцільність порівняльного аналізу геніальності та божевільня сформувалася у Ч. Ломброзо в двадцятивосьмилітньому віці, а через рік друком вийшло перше видання його монографії "Геніальність і божевільня" (1864). Аналіз цього порівняння вчений розпочав з персоналізації геніїв у політиці та науці. Дещо пізніше в науковий ракурс ученого потрапляють літератори, охоплені "манією письменництва", що її Ч. Ломброзо діагностує як "форму душевної хвороби", вводячи в ужиток поняття "граничний фанатизм".

Уже перші кроки на шляху опанування такою суперечливою та складною проблемою, довели необхідність розглядати її в різних аспектах, а саме: аналізувати геніальність і божевільня у зв'язку із різними сферами людської діяльності та звернути особливу увагу на фактор "спадковості", який може виявлятися як у геніальності, так і в божевільні. Так, Ч. Ломброзо наводить численні приклади спадкових хвороб та збожень у поведінці геніїв, що стали наслідком саме "спадковості".

В означеному контексті показовими видаються коментування італійським ученим поведінки Джорджа Гордона Байрона (1788–1824) – видатного поета, якого асоціюють з молодим поколінням англійських романтиків. Він народився в другому шлюбі батька, що мав репутацію "безсоромного розпусника", тоді як мати Д.-Г. Байрона була божевільною. Саме така "спадковість" зумовила неадекватність поведінки поета, що була компенсована його геніальністю.

Слід підкреслити, що першим, хто звернув увагу на чинник "спадковості" щодо морального стану Байрона, був видатний французький психіатр Теадюль Арман Рібо (1839–1916), який – як і Ч. Ломброзо – "анатомував" морально-психічний стан митців, виявляючи ті збоження, що впливали – позитивно чи негативно – на їхню творчість. Щодо персоналії Байрона, Т.-А. Рібо був першим, хто, так би мовити, дешифрував психіку англійського поета.

Ч. Ломброзо повністю прийняв позицію французького психіатра, зазначивши: "...Рібо мав повне право ска-

зати про Байрона, що "ексцентричність його характеру може бути цілком виправданою спадковістю, оскільки він походив від предків, котрі мали всі вади, які здатні порушити гармонійний розвиток характеру і забрати всі якості, необхідні для сімейного щастя" (Lombroso, 1877, p. 63).

Т.-А. Рібо не залишився байдужим і до постаті Артура Шопенгауера (1788–1860) – видатного німецького мислителя-іраціоналіста, який цікавився містикою. Автор славетної філософської праці "Світ як воля й уявлення" (1818) мав доволі специфічних предків: дід і рідний дядько філософа були божевільними, а батько, якого вважали диваком, покінчив життя самогубством.

Ми сконцентрували увагу на постатях Байрона та Шопенгауера, психічні розлади яких зафіксував Т.-А. Рібо. Однак важка "спадковість", згідно з твердженням Ч. Ломброзо, була властива "Гаррінгтону, Боліану, Кодацці, Амперу, Кенту, Шуману, Тассо, Кадано, Свіфту, Ньютону, Руссо, Ленау, Шехені (Szecheni), Шопенгауеру" (Lombroso, 1877, p. 63).

Відтворивши 14 прізвищ у тому порядку, який запропонував Ч. Ломброзо, ми змушені констатувати, що всі вони справді "працюють" на підтвердження ролі "спадковості" в житті людини, але аж ніяк не пояснюють її геніальності. Десятки тисяч людей мають чи матимуть поміж своїх предків "фігурантів" "негативної психології", проте "дурна кров" предків, за словами Е. Золя, не зробила їх геніями.

Опонуючи конкретним тезам італійського науковця, ми мусимо звернути увагу і на таке: у той період, коли він формував свою концепцію і писав монографію "Геніальність і божевільня", проблема "спадковості" лише входила в широкий теоретичний ужиток, маючи, при цьому, яскраве авторське забарвлення. Підтвердженням цього є дослідження англійця Френсіса Гальтона (1822–1911) "Спадковість таланту. Закони й наслідки".

Методика порівняльного аналізу "геніальності і божевільня", застосована Ч. Ломброзо до геніїв та божевільних, зважаючи на рівень розвитку психології, психофізіології, психіатрії, етики, досягнутий у 60–70-ті роки XIX ст., був чи не панівним орієнтиром аналізу такої складної проблеми як геніальність, однак висновки, зроблені Ч. Ломброзо, а пізніше – М. Нордау, не тільки не прояснили проблему, а – подекуди – лише затьмарили цілу низку її важливих аспектів.

На нашу думку, більш раціональним є матеріал, яким Ч. Ломброзо оперує у VIII – "Божевільні артисти та художники" – розділі монографії "Геніальність і божевільня". Показово, що впродовж усього дослідження Ч. Ломброзо неодноразово наголошує на такому:

- по-перше, більшість геніїв не була одружена, а ті з них, хто мав дружин, були бездітні. Якщо спиратися на цю тезу італійського науковця, то "спадковість" може, так чи так, відбитися в поведінці, дивакуватій манері спілкування, у звичках чи вадах характеру, які геній "запозичив" у своїх предків, проте власної геніальності він нікому не передає, оскільки не має нащадків;

- по-друге, використання в теоретичному контексті поняття "спадковість" потребує граничної коректності, що не завжди має місце в розмислах Ч. Ломброзо, оскільки сформульована ним наріжна концептуальна ідея – доцільність порівняння "геніальність – божевільня" у багатьох своїх виявах залишилася на рівні гіпотези;

- по-третє, представивши в монографії "Геніальність і божевільня" більш ніж півсотні прізвищ тих, хто був генієм з ознаками божевільня, Ч. Ломброзо водночас не укладалив ситуацію і не назвав імена тих, хто був, так би мовити, здоровим генієм і не звертався за допо-

могою до психіатра. Оскільки дослідник цього не зробив, на нашу думку, цілком логічним є два запитання, а саме: а) Чи існують "здорові" генії? б) Хто визначив, що більш ніж півсотні прізвищ, які фігурують у книзі Ч. Ломброзо, справді належать геніям?

Наші запитання не випадкові, оскільки наріжні ознаки геніальності принаймні в мистецтві на теренах гуманітарного знання були окреслені лише впродовж 70-90-х років ХХ ст. Саме тоді і сформувалося вкрай обережне ставлення до поняття "геній", адже такий статус може надаватися лише тим, чиї наслідки діяльності є принципово новими і мають загальнолюдське визнання. Тільки після підтвердження цих вимог дослідники розглядають наступні чинники, що пов'язані з проблемою геніальності.

Наразі зацентруємо ті положення концепції Ч. Ломброзо, які не тільки варті особливої уваги, а й можуть стати підґрунтям для подальших теоретичних напрацювань.

До них, зокрема, доцільно віднести деякі ідеї Ч. Ломброзо, презентовані в розділі "Божевільні актори і художники". Італійський психіатр визнає, що певні "акторські нахили" доволі виразно демонструють себе в конкретних психічних розладах у професійних акторів. Водночас, "акторські збочення" можуть демонструвати і божевільні, які не мають жодної належності до представників зазначеної професії. Таким божевільним видається, що вони актори, що висуває на перші позиції фактор "припущення". Якщо таких "припущень" набирається багато, то стає зрозумілим, що хворий існує у "вигаданому світі", що не перехрещується з реальністю.

Покликаючись на досвід роботи таких психіатрів як Тардье та Сімон, які вивчали формування "уяви" в акторів та живописців, Ломброзо робить деякі узагальнення: у психічно хворих представників цих професій активно діюча "уява" водночас перехрещується з "манією величчя". До того ж італійський психіатр наголошує, що "...вони особливо здібні до малювання, а їхня уява підсилюється зворотно-пропорційному здоровому стану мозку" (Lombroso, 1877, p. 109).

Доволі переконливо Ч. Ломброзо показує, що характер психічної хвороби впливає на сюжети творів божевільних акторів та живописців, які – подекуди – створюють оригінальні зображення або "формують" сюжети невеликих сценічних етюдів, які самі ж і розігрують. Однак, як застерігає вчений, у багатьох божевільних "оригінальність" може "перетворюватися на щось дивне, химерне і таке, що здається логічним лише в тому разі, коли нам відомий пункт їхнього божевілля і коли ми уявляємо собі, до якої міри розпорошена їхня уява" (Lombroso, 1877, p. 114).

Крім зазначеного, Ч. Ломброзо звернув увагу на досить поширену серед божевільних манеру "майже постійно використовувати письмових знаки разом із малюнками" і констатував, що серед них переважають символи та ієрогліфи. У своїх письмових зверненнях до інших людей божевільні користуються "літерами", схожими "на малюнки японців, індійців та на стародавні настінні розписи єгиптян" (Lombroso, 1877, p. 115).

Зокрема, у розділі "Божевільні актори і художники" Ч. Ломброзо показує фрагмент письма божевільного, у якому, з одного боку, пропущені слова, що порушує логіку змісту "послання", а з іншого, уживані "літери – символи", "літери – малюнки", які відтворюють "атавістичну" тенденцію (повернення до стародавньої манери письма), знання якої збереглося в надрах позасвідомого кожного з божевільних.

Напрацювання на теренах "негативної" психології доволі успішно продовжив Макс Нордау (1849–1923) – лікар-психіатр, філософ та письменник, який народився в Угорщині, там здобув медичну освіту, а з 1880 р. жив і працював у Франції. Сьогодні М. Нордау атрибується як угорсько-французький науковець, квінтесенцією теоретико-практичної діяльності якого є концепція "виродження" – одна з найбільш дискусійних як психолого-психіатричних, так і естетико-літературознавчих ідей першої половини ХХ ст. (Stanislawski, 2001).

У нашій статті "Авторська інтерпретація концепції "виродження": проєкт "Анти-Нордау" (Оніщенко, 2023) ми апелювали до найбільш суперечливих концептуальних положень, оприлюднених на сторінках монографії "Виродження" (1892), окреслили її дискусійні моменти і зробили спробу переосмислити деякі ідеї відомого психіатра в контексті метамодернізму.

Згідно з висловом самого М. Нордау – у "розгортанні власного життя" – він доволі високо оцінював 1892 р., коли успішно працював у Парижі, оприлюднив свою найбільш резонансну працю "Виродження" і побачив на сцені свою п'єсу "Право кохати". Вистава мала не лише глядацький успіх, позитивну оцінку театральної критики, а й стала приводом до доволі широкої дискусії щодо сутності кохання та його похідних – вірності, родини, відповідальності, обов'язків, стосунків "чоловік – дружина". Увага літературно-мистецької спільноти Парижа до п'єси "Право кохати" дає змогу – у проєкції часу – пов'язати драматургічні експерименти відомого психіатра з двома його ранніми дослідженнями: "Звичайна неправда культурного людства" (1873) та "Парадокси звичайної правди" (1875).

Сьогодні, сумарно оцінюючи теоретичну спадщину М. Нордау, можна стверджувати, що його ставлення до літературно-мистецької еліти межі ХІХ–ХХ ст. просякнуте суб'єктивізмом, нерозумінням природи творчої особистості і неприхованої злоби до неї. Окремі розділи монографії "Виродження" ніби умисно та гіпертрофовано спотворюють і особу митця, і його творчий доробок. Наразі теоретична позиція М. Нордау не тільки спонукає розглядати сутність "негативної" психології, а й звертати прискіпливу увагу на її дослідників. Стосовно цілої плеяди видатних митців, то учений з якоюсь хворобливою послідовністю, нехтуючи всіма вимогами етики лікаря, оголює перед читачами реальні та вигадані психо-фізіологічні й моральні вади "сучасних пророків" (термін М. Нордау – О. О.).

Питання, пов'язані з "негативною" психологією, виявилися актуальними і в умовах утвердження в європейському культурному просторі конкретних художніх напрямків, що переконливо підтвердив швейцарський психіатр Карл-Густав Юнг (1875–1961). Як зазначає Л. Левчук, у курсі лекцій, що їх К.-Г. Юнг читав в університетах Європи упродовж 1936–1937 рр., та в роботі "Сучасність і майбутнє" учений поділив твори мистецтва на "психологічні" та "візіонерські". Відповідно до його твердження, "психологічні твори лише зовнішньо, поверхово копіюють життя, відтворюють його на рівні свідомості. Твори ж візіонерського типу схоплюють "усю безодню часу", позначені глибиною і витонченістю" (Левчук, 1997, с. 81).

Продовжуючи традиції, закладені Ч. Ломброзо та М. Нордау, К.-Г. Юнг, з одного боку, віддав належне мистецтву "холодних абстракцій", підтримавши, у такий спосіб, низку авангардистських напрямків, а з іншого, – як наголошує Л. Левчук, "вдався до порівняння творчо-

сті митців-нереалістів з пацієнтами, які страждали на різні психічні захворювання. Юнг відзначав "збіг спрямованості інтересів" у кубістів, абстракціоністів, сюрреалістів з пацієнтами, хворими на неврози, шизофренію, параною" (Левчук, 1997, с. 81). Вельми показово, що свою зацікавленість творчістю Пабло Пікассо (1881–1973) та Джеймса Джойса (1882–1941) К.-Г. Юнг пояснював суто професійним інтересом лікаря-психіатра.

Розширюючи простір "негативної" психології, К.-Г. Юнг використав типологічний метод задля "систематизації" митців – авангардистів. Так, швейцарський психіатр поділив "авангардистську спільноту" на "невротиків" – взірцем цього типу для Юнга є Пабло Пікассо – та "шизофреніків", яких науковець ототожнює з Джеймсом Джойсом.

За К.-Г. Юнгом, "невротики" створюють фрагментоване мистецтво, "особливу увагу звертаючи на руйнування предмета зображення, насолоджуючись сприйманням "зламаних ліній". При цьому, вони хоча б роблять спроби підкорити собі "елементи форми".

Щодо "шизофреніків" – то їх усіх оточення сприймає як таких, що пригнічені "власною творчістю", яка "поглинає їх": Шизофренік не тільки алогічний у власній творчості – він постійно балансує між прекрасним і потворним, не будучи спроможним виробити своє ставлення до них" (Левчук, 1997, с. 83).

Загальновідомо, що серед європейських, і українських авангардистів перших десятиліть ХХ ст. є і митці, які були пацієнтами психіатричних лікарень, і митці, які перебували під періодичним наглядом лікарів-психіатрів. Ураховуючи моральнісний зріз цієї вкрай складної в психологічному аспекті проблеми, ми сконцентруємо увагу лише на одному прикладі.

Ідеться про фільм "Небезпечний метод" (2011), знятий Девідом Кроненбергом, що є спільним виробництвом Англії, Німеччини, Канади та Швейцарії. З-посеред різних сюжетних ліній цього багатопланового твору, "побудованого" на підґрунті історії становлення психоаналізу, важливе місце посідає реконструкція життя й медико-психоаналітичної кар'єри одного з найсуперечливіших представників, так би мовити, ортодоксального психоаналізу – Отто Гроссе (1877–1920).

Народившись в Австрії та здобувши там медичну освіту, О. Гроссе – як судовий лікар – здійснив подорож до Південної Америки, що і визначила його подальше життя. Під час перебування на південно-американських теренах О. Гроссе захопився наркотиками і повернувся до Європи в доволі важкому стані. У 1904 р., познайомившись із З. Фрейдом, він звернувся до психоаналітика за допомогою, однак, оскільки віденський психіатр відмовився лікувати Гроссе, його лікарем став К.-Г. Юнг. Проте скільки-небудь помітних результатів спілкування "Гроссе – Юнг" не приносить, адже детоксикація лише зменшила залежність О. Гроссе від наркотиків.

Паралельно з лікуванням від наркотичної залежності О. Гроссе вивчає психоаналіз, поступово долучаючись до європейської спільноти психоаналітиків, намагаючись поєднати психоаналіз з політичними засадами анархізму. Упродовж років лікування Гроссе самостійно працює і як лікар, роблячи спроби корегувати психічний стан митців-авангардистів. Поміж пацієнтів Гроссе були такі відомі живописці і поети як Рауль Хаусман, Ханна Хех – берлінські дадаїсти, письменник Франц Юнг та прихильники експресіонізму Карл Оттен, Франц Вер-

фель, Ернст Франк. У всіх цих митців діагностували різні форми психічних відхилень. У цьому зв'язку слід акцентувати, що приблизно до 30-40-х рр. ХХ ст. різні аспекти стану митців, які існували, так би мовити, у просторі "негативної" психології, періодично актуалізували, проте під час Другої світової війни увесь комплекс проблем, які охоплювало поняття "негативна" психологія, опинився на дослідницьких маргінесах.

Принагідно зазначимо, що у фільмі "Небезпечний метод" роль Отто Гроссе виконав відомий французький актор Венсан Кассель, продемонструвавши – вчерегове – професіоналізм і переконливу акторську майстерність. На тлі таких яскравих образів, які актор створив у стрічках "Жанна д'Арк" (1999), "Багряні ріки" (2000), "Незворотність" (2002), "Ворог держави № 1" (2008), роль Отто Гроссе була зіграна з використанням нових – дещо несподіваних для В. Касселя – засобів акторської виразності.

Дискусія і висновки

Аналіз порушених у статті проблем показав доцільність типологізації психології за принципом "позитивна" та "негативна". Тип "негативної" психології, який почали цілеспрямовано осмислювати від 60–70-х років ХІХ ст., набув особливої показовості в умовах формування й розвитку авангардистського руху. Художні експерименти, що розгорталися у творчості психічно хворих митців, деформували уявлення про естетико-художні межі мистецтва.

Наголос на "культурно-культурологічному" контексті, який допоміг зацентрувати і "психологічний" контекст, спонукав опертя в процесі аналізу "негативної" психології на такі засади як міждисциплінарність, персоналізація та діалогізм, що, вочевидь, сприяють розширенню дослідницького простору в процесі осмислення феномену художньої творчості.

Список використаних джерел

- Левчук, Л. (1997). *Західноєвропейська естетика ХХ століття: навчальний посібник*. Либідь.
- Оніщенко, О. (2023). Авторська інтерпретація концепції "виродження": проект "Анти-Нордау". *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 33, 152–160.
- Оніщенко, О. (2024). *Історія та теорія художньої творчості*. Ліра К.
- Хамітов, Н. (2002). Психіка. У *Філософський енциклопедичний словник* (Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук, Наук. ред.). Абрис.
- Lombroso, C. (1877). *Genio e follia prelezione ai corsi ds antropologia e clinica Psichiatrica presso Le R Università di Pavia*. U Hoerli.
- Stanislawski, M. (2001). *Zionism and the Fin de siècle: Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*. UC Press.

References

- Levchuk, L. (1997). *Western European Aesthetics of the 20th Century: a Textbook*. Lybid [in Ukrainian].
- Onishchenko, O. (2023). Author's interpretation of the concept of "degeneration": the "anti-Nordau" project. *Academic Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University*, 33, 152–160 [in Ukrainian].
- Onishchenko, O. (2024). *History and Theory of Artistic Creativity*. Lira K [in Ukrainian].
- Khamitov, N. (2002). Psychics. *Philosophical Encyclopedia* (L.V.Ozadovska, N.P.Polishchuk, Eds.). Abrys [in Ukrainian].
- Lombroso, C. (1877). *Genio e follia prelezione ai corsi ds antropologia e clinica Psichiatrica presso Le R Università di Pavia*. U Hoerli.
- Stanislawski, M. (2001). *Zionism and the Fin de siècle: Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*. UC Press.

Отримано редакцією журналу / Received: 15.04.24
Прорецензовано / Revised: 30.04.24
Схвалено до друку / Accepted: 01.05.24

Olena ONISHCHENKO, DSc (Philos.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-7118-3276

e-mail: lena_lara@ukr.net

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

ART EXPERIMENTS AS STIMULUS FOR CULTURAL CREATIVE PROCESSES: AT THE INTERSECTION OF "POSITIVE" AND "NEGATIVE" PSYCHOLOGY

Background. *The problem of the article is related to the beginning of the 20th century, when the concept of "artistic experiment" became a part of theoretical discourse. It was stimulated by a change of the art paradigm, caused by avant-garde. Such a transformation was based on the exhaustion of romanticism and naturalism and the powerful entry of the aesthetic and artistic principles of symbolism into the European cultural space. The gradual detachment of a part of artists from romanticism and naturalism led to the start of fundamentally new trends that formed the avant-garde movement.*

The article aims to apply a comparative analysis of "positive" and "negative" types of psychology to reveal the specifics of artistic experiments in the formation and development of the avant-garde movement.

Methods. *the article uses the potential of such methods as chronological (historicism), analytical (outlining of the components of the research process), historical retrospection (capability to operate with the concept of "negative" psychology), comparative (comparison of "positive – negative psychology"), typological (definition of psychological /mental state of the artist).*

Results. *it is argued that the Franco-Italian-German artists who formed the core of avant-garde did not share the principles of classical arts, absolutizing both the freedom of creativity and its permissiveness. The article emphasizes that representatives of specific aesthetic and artistic trends of avant-garde – cubists, futurists, abstractionists, dadaists, surrealists – supported the spontaneity of the creative process. It was indicated that from the second half of the 19th century, the process of radical transformations can be traced both in the space of European humanities and in the literary and artistic fields. First, a kind of reorientation of the humanities takes place, it activates the interdisciplinary links and the situation of theoretical and practical parity. Second, cinematography emerges as a new kind of art that, relying on scientific and technical progress achievements, confidently "fits" into the cultural context. Third, at the turn of the 19th and 20th centuries, such new professions as film director, film producer, screenwriter, cameraman, sound engineer, etc. emerged and vastly affected a person's worldview by their work.*

Conclusions. *In outlined conditions the role of psychology and psycho-physiology became significantly strengthened. It began to "cooperate" actively with other domains of humanities, in particular, aesthetics and art history.*

Keywords: *artistic experiment, "positive" and "negative" psychology, cultural studies context.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 75(7.03,7.034,7.04,7.091)

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).14](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).14)

Andrei GORNYKH, DSc (Philos.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-8191-5514

e-mail: andrei.gornykh@ehu.lt

European Humanities University, Vilnius, Lithuania

LINEAR PERSPECTIVE AS AESTHETIC FORM

Background. The article provides a theoretical reconstruction of the linear perspective functioning as more than just an artistic technique that emerged and became an attribute of paintings starting with the Italian Trecento, in particular, in the works of Giotto. The purpose of the article is to reveal the heuristic potential of aesthetic form not in reflecting the consequences of the economic landscape transformation, but in anticipating its transformation and directing the efforts of the subject in its reorganization. The research's methodology is focused on the dynamics of cultural forms through the optics of art history and aesthetic theory, as well as on socio-historical reconstruction of the context without trying to prevent vulgar sociological reductionism and economic determinism. This approach reveals the relationship between the aesthetic text and the context, and the former's potential in clarifying the subtext by articulating the serial principle's aesthetic value and promoting the modern historical type of cultural production and consumption.

Methods. This artistic guideline transformed not only the order of the signifiers of the painting (in particular, it replaced the golden background, which had been mostly filled with geometric shapes, humanized the illusory space, and saturated it with mathematically verified figures and objects) but also the order of signifiers in the logic of the "picture of the world" (rehabilitation of sensory perception, declaration of the infallibility eye, autonomization of vision, dominance of pictorial space, compression of time to the moment of now, unification of the status of a separate thing in the general order, legitimization of holistic anti-metaphysical programs).

Results. The article reveals the connection between the antimetaphysical program of linear perspective in the artistic dimension and the Cartesian homology of space in the theoretical dimension. It also emphasizes the architectonic principle of linear perspective: the rhythmicity of geometric shapes, a stable balance of nodal points, and dynamics of basic forms' reproductions and repetitions.

Conclusions. Conducted research substantiates the understanding of linear perspective not as a method of legitimizing the correct vision of things, but as a representation of the valid order and scale of the world through a clear coordinate system, aimed at unification of the system of things and equivalent exchange within it.

Keywords: linear perspective, historical form, cultural landscape, principle of seriality, anti-metaphysical program, aesthetic theory.

Background

The article provides a theoretical reconstruction of the linear perspective functioning as more than just an artistic technique that emerged and became an attribute of paintings starting with the Italian Trecento, in particular, in the works of Giotto. The purpose of the article is to reveal the heuristic potential of aesthetic form not in reflecting the consequences of the economic landscape transformation, but in anticipating its transformation and directing the efforts of the subject in its reorganization. The research's methodology is focused on the dynamics of cultural forms through the optics of art history and aesthetic theory, as well as on socio-historical reconstruction of the context without trying to prevent vulgar sociological reductionism and economic determinism. This approach reveals the relationship between the aesthetic text and the context, and the former's potential in clarifying the subtext by articulating the serial principle's aesthetic value and promoting the modern historical type of cultural production and consumption.

Methods

This artistic guideline transformed not only the order of the signifiers of the painting (in particular, it replaced the golden background, which had been mostly filled with geometric shapes, humanized the illusory space, and saturated it with mathematically verified figures and objects) but also the order of signifiers in the logic of the "picture of the world" (rehabilitation of sensory perception, declaration of the infallibility eye, autonomization of vision, dominance of pictorial space, compression of time to the moment of now, unification of the status of a separate thing in the general order, legitimization of holistic anti-metaphysical programs).

Results

Form

Two empty chapels painted by Giotto in the early 14th century in the Scrovegni Chapel in Padua stand as a milestone in the history of Western art. This *trompe l'oeil* in all its illusory void seems to be a scotoma in the figurative density of the late Middle Ages imagery space.

There exist various interpretations of Giotto's innovation represented, particularly, in these mysterious little chapels: from the search for sacral meaning in its non-deciphered symbolism to the treatment of them as a meaningless formal element of the composition, a rhythmic pause between picturesque scenes of the Holy Scripture (See, for example: White, 1967, Ch. 24; Longhi, 1973, Ch. 1; Brown, 2004).

But most of them assume that their new figure emerges in these – the space itself. It is supposed that Giotto intuitively discovered some basic elements of a wholly new system of aesthetic representation – that of realism of linear perspective.

The pictorial landscape of painters contemporaneous with Giotto might seem cluttered up, choked with chaotical details (compare with Giotto, for example, Cimabue's work, painted two decades earlier. The astonishment at the pure space of nascent aesthetic form finds its in different terms: Italian spaciousness, pure architectural illusionism, space without a figure, internal opening, spatial void, spatial cubature (*spaziosità italiana, puro illusionismo architettonico, spazio senza figura, calibratura spaziosa, un vano spaziale, cubatura spaziale*) (Bellosi, 1980, p. 6–39).

The essential feature of the Renaissance imaginary space, thus, turns out to be not so much its objectivity or realism, but the very spatiality: spaciousness, volume, transversal depth. The old impenetrable golden background of medieval icons, as it were, bursts open and our view goes further and further from one inner depth to

another (from the interior of the painted chapels themselves to the exterior beyond their windows). The dominant typological characteristic of traditional painting, which makes it sharply opposed to the system of direct perspective, was the system of shallow depth of field.

The flatness of the traditional painting creates the impression that a vertical press squeezes the foreground figures into the background. The foreground and background planes are almost flattened. The figures seem to be literally encrusted in the background. And ultimate symbolism of this background – golden color and circles – refers to the divine substance of eternity.

Painter and theoretician of art Lev Zhegin, one of the most scrupulous scholars of reverse perspective (or Byzantine perspective), reveals semantic fields of the meticulously described space of the icon. In his fundamental work "The Language of the Work of Art: Conventionality of Ancient Art" (1970) (Zhegin, 1982) he interconnects two formal peculiar principles of the icon: figures-background and figures-frame relations. The space between foreground and background is not spacious, it is rather disappearing. The space outside of the frame is unimaginable at all. One cannot extend the depicted beyond the frame, which functions as an ontological limit. The Being manifests itself as a whole in the symbolism of the icon. The icon, in other words, is a "space-time unity". Figures in the picture are represented by a summation of all moments of time (like a photo with infinite exposure).

There are various formal techniques for achieving that: from superimposing different points of view within the spatial system of the icon to the shadowless light of "eternal midday" in the picture. Thus, the things are represented as substantially occupying their proper place in the universe like a gem inserted in the crown. The temporality of such things is determined by the correspondence of every moment of its existence with eternity. That was the formal code of the man's position in traditional culture.

For a man in Christian history doesn't move in an empty time linearly as if in the shell of the present moment only indirectly correlating with the past and future that exist in some indeterminate distance. Each moment of time for him was characterized by a vertical, direct correlation with eternity – the Christian Scripture, apocalyptic narrative – pulsating in the present (so that when the Virgin Mary is portrayed as the daughter of a Tuscan feudal lord, this is not perceived as a modernization of the old plot).

"For example, – writes Erich Auerbach, – if an occurrence like the sacrifice of Isaac is interpreted as prefiguring the sacrifice of Christ, so that in the former the latter is as it were announced and promised, and the latter "fulfills" the former, then a connection is established between two events which are linked neither temporally nor causally – a connection which it is impossible to establish by reason in the horizontal dimension (...). It can be established only if both occurrences are vertically linked to Divine Providence... The here and now is no longer a mere link in an earthly chain of events, it is simultaneously something which has always been, and which will be fulfilled in the future..." (Auerbach, 2003. p. 73–74).

Traditional time is a network of allusions, repetitions, fulfillment of vows, and the return of the past in the very core of the present. Time has a firm limit in the form of the circle of Eternity. The gaze of the medieval man rests against this wall-like apocalyptic horizon. The future is not an empty space open for any kind of maneuvers, where there is nothing, except some imaginary grid for possibilities. Future is always-already now, it serves as a

background that allows us to see things in the first place. It means to discern 'figures', the sense of every present moment in the perspective of salvation. As Marc Bloch puts it: "In spite of everything, an irresistible vitality fermented in men, but as soon as they gave themselves up to meditation, nothing was farther from their thoughts than the prospect of a long future for a young and vigorous human race. If humanity as a whole seemed to be moving rapidly towards its end, so much the more did this sensation of being 'on the way' apply to each individual life" (Bloch, 1989, p. 85–86).

Thus, the future is a function of the return of the Past, which is always there, so that a man lives in everyday life on the retreating edge of the abyss (or gates of paradise). His thoughts and actions are determined by this horizon of salvation. He directly relates them to a dimension that is supra-individual and radically different from here-and-now. It is this "vertical" structure of the traditional time that is supplanted by the new experience of "homogeneous, empty time" (W. Benjamin), the first visual representation of which was linear perspective. Since the Renaissance, according to Zhegin, the time scope of the painting has permanently been reduced – up to the aesthetics of the "moment" in impressionism. Painting becomes only a spatial composition. Renaissance for the first time produced the effect of a leakage of the pictorial content outside the picture frame. Impressionism made the spaces inside and outside of the frame a kind of communicating vessels: "the vast ocean of air, infinite space... not being contained by any borders, passively spreads in all directions" (Zhegin, 1982, p. 66).

In the meantime, a century after Giotto, in the first third of the 15th century, what what had appeared as a random deviation, the "mutation" on a traditional pictorial surface was formalized formalized into a system of linear perspective. The "secret chapels" expand to the scale of buildings, cities, the whole world of architectural illusionism. Space that was glimpsing on the surface of Giotto's frescoes begins to be filled out with things. In the middle of the 15th century the question – that Masaccio confronted one of the first – was how to populate the "desert and cold" space (Roberto Longhi).

Attempts to populate the discovered "illusionistic" space were undertaken by Giotto himself and other representatives of the Italian Trecento. But these attempts rather masked and deformed this space by disproportionate and unrealistic figures. And the space itself was elaborated gradually, in a not systematical way.

One can populate the space in "a right", "realistic" way based on trust in the human eye and the natural vision. It was Leonardo da Vinci who declared a whole anti-metaphysical program by arguing that the eye is less mistaken than the mind in his philosophy of painting (Leonardo da Vinci, 2005). From the time of Plato, Western-European thought treated the body, the senses, with the deepest distrust as the source of all sorts of errors. Why does the eye suddenly turn out to be infallible? Because, Da Vinci argues, it sees only along the straight lines that form the pyramid, whose base is the visible surface of the object.

Vision becomes autonomous in relation from other senses, elevated to the rank of intellectual ability. First of all, because of this straightness of perspective lines, which continuation beyond the base of the visual pyramid we can easily imagine). By linear perspective vision not only detects the object at an exact distance, in the right place and even this is unattainable, for instance, for the sense of smell. Not limited to touching of the surface of the object

(like taste or touch), it goes deeper into the thing, which exists inside itself along the same perspective axes.

It is no accident that architectural structures and interiors "inhabit" Renaissance paintings, become a common background, and even "characters" in their own right. The thing within a linear perspective is an architectural object in the first place. Seeing the internal construction of the architectural object, knowing how it is drawn along the perspective lines is a sort of ontological knowledge of its mode of being, of its truth. The being of the object consists in its architectonics, in the system of lines of force, nodal points, dynamism of immanent balances, and geometric seriality of elements' repetition.

The story of Brunelleschi's *veduta* is an exemplary illustration of this magic of the perspective as a "penetration" into the way of being of things. In creating a perspective image, a thing appears as if from air, from imaginary lines that make up geometric volume of objects. First, we draw perspective lines going to their vanishing point, then the whole perspective grid of the surface (chess pattern) that is going to be the ground, and then perpendicular lines from the nodal points of the grid, thus constructing the regular space of linear perspective.

Out of these pure spatial rhythms, miraculously 'real' things arise. They are materialized around the nodal points of the spatial framework and occupy their places in the picture.

The marvelous impression of the second birth of a thing – not just an unbelievable likelihood, to which the effect of Brunelleschi is often reduced – is the essence of the Florentine artist's creation. The viewer looks from behind the *veduta* through the little hole in a certain place of the picture (vanishing point). The mirror placed right opposite the *veduta* reflects the depicted object (Baptistery in Florence). But the main thing is that there is a real Baptistery behind the mirror (in the right distance). When the mirror is removed the real object substitutes for its pictorial representation and ...viewer sees no difference. This is an ontological demonstration: the artist, as it were, did not copy the real thing, but created it, knowing its internal principle of being.

Knowledge of a thing's architectonic truth leads to the ability not only to reproduce it but also to enjoy its beauty. The beauty of "simple lines" is visible as a frame through the outer shell of the body.

For the concrete objects to be born on canvas the primal Object – architectonical Space – should already be there. Before Renaissance, Panofsky notes, even in the closest to linear perspective pictorial tradition – Hellenistic realistic painting – space "was conceived as an aggregate or composite of solids and voids, both finite, and not as a homogeneous system within which every point, regardless of whether it happens to be located in a solid or in a void, is uniquely determined by three co-ordinates perpendicular to each other and extending in infinitum from a given 'point of origin'" (Panofsky, 1960, p. 122–123).

Perspective introduces space as a universal "invisible" field of commensurability, the field of equivalence that pervades the inert mass of things. Linear perspective bounds together both things and voids by a common milieu. This means that it forms a system of places where things can be substituted for one another, according to general rule, in other words, things become proportional. It is not things that make up a unique place, adapt it for themselves, but the place that molds various things.

Compare the two ways of depicting the figure of Christ in the manger. According to Arnheim the converging lines of linear perspective visually appear to be wedged into the infant Christ, while in another drawing the infant is

conveniently framed by the divergent edges of the cubic manger (See: Arnheim, 1986). The place turns out to be comfortable surroundings for the figure. The figure fills it completely, 'spiritualizes' it. If a thing moves from its place, then the place itself ceases to be the same, its meaning and very form is changed. Of course, this means that the perspective interconnectedness of all places that forms the space is impossible here. In the system of reverse perspective, each thing is associated with its place as the signifier corresponds to the signified in non-arbitrary sign (Ferdinand de Saussure). And, conversely, the semiotic space of linear perspective consists of arbitrary signs, which possess no 'natural' link between the form (place) and the content (thing). Here the ontological places turn into autonomous system of correlative positions that acquire its 'value' from their mutual proportionality.

In the absence of a coherent, invisible, predetermined system of places, the things seem to chaotically (or dreamily) 'flow' in relation to each other. For example, the boat with people in the anonymous pre-Brunelleschian *veduta* sails in the non-geometrical 'flows' of traditional space just like along the river Arno's waves as an ice floe, broken away from the homogeneous structure of ice (from exact, 'crystal' spatial structure of linear perspective).

Perspective is a common spatial framework, a system of universal interconnectedness of positions in a pictorial space. A prospective vision is not so much a "correct" vision of things, of their appearances, but 'vision-through' things as objects, a penetration in the internal construction of things. Not through individual things, but through all possible things in the field of vision, so that one can see that common architectonic construction in which each individual thing is first of all one more spatial cell, equivalent to all others. Space is that Thing for which a perspective eye is created. To see this Thing is to see through it. *Perspectiva* is a Latin word that means looking through something (or *Durchsehung* as Albrecht Durer put it).

To draw linear perspective, one needs to define the coordinate system, the scale of the depicted world. This fundamental operation was carried out by Leon Battista Alberti in his treatise "Della pittura" ("On painting", 1435). Regular (chess) pattern of the floor is the first step in a new visible world. It connects freely and interrelated drifting "islands" of places into a reliable soil underfoot: "When entering the world of Duccio and Giotto we feel as if we were stepping off a boat and setting foot on firm land. The architectural settings (...) give an impression of coherence and stability unmatched in all earlier painting including the Hellenistic and the Roman".

But where this firm ground did come from? Was it happily found by a genius or some necessity engendered it?

History

"Evidently, – writes Panofsky, – something very significant was to happen between 1250-1550", so that a system of formal innovations of Renaissance painting could take place. He believes that a direct perspective is not just an artistic device, discovered by a free play of imagination, but a "symbolic form", the meaning of which becomes clear if we place it in a broader historical context.

The method of "correct construction" (*costruzione legittima*) depicts things in the right scale and proportions. It geometrically structures the world and thereby combines the pictorial thing and space, which previously was an unreflected condition for accidental juxtaposition or superimposition of things. It was a heterogeneous set of voids. As such, the method of linear perspective, according to Panofsky, is an evident homology of the Cartesian

philosophy, which constructs the same space, but not in the aesthetic, but in the theoretical dimension.

The geometrical system of coordinates stands as a logical form of the aesthetics of perspective. In another place, Panofsky sees an analogy between linear perspective and the modern idea of history: both are based on the principle of a fixed distance between the "eye" (of the viewer or historian) and its objects. This distance is a precondition of correct, objective, consistent reconstruction of the "object".

It seems to be not difficult to see in the modern idea of history or in Cartesian geometry the scientific "big brother" of linear perspective. We can grasp some perceptible identity underlining all these manifestations. But manifestations of what? Zeitgeist, mentality, the inexorable pace of scientific-technological progress with its Heideggerian extremes of Gestell, of transformation of the world of real things into pictures, passive objects for technological manipulations?

Let's admit, after E. Panofsky and H. Damisch that Giotto, Brunelleschi, Alberti, and da Vinci had made "the modern systematic concept of space" visible in the aesthetic realm even before the abstract knowledge of natural sciences articulate the same idea mathematically (Damisch, 1995, p. 82–83). But is there not left something crucial of the underlying identity of all these cultural forms, something else that would characterize not so much the relation of Man to Nature as the relationship of concrete men to each other as an inescapable content of any historical 'symbolic form'?

One might add that "something very significant" that occurred between 1250–1550 is the beginning of systematical commodity-money relations. The 'ascent of money' (Niall Ferguson) gave rise to the dramatic transformation of the whole social fabric – rationalization of all aspects of everyday life, unprecedented social dynamism, along with the disintegration of former communities, the crisis of the value system, etc. But how this could help to understand the dynamics of cultural forms? How to avoid the trap of vulgar sociologism and economic determinism facing the irreducible charm of fine arts?

Perhaps, the inversion of the question "how the comprehension of art is possible through the optics of socio-economic realities?" would be helpful here. So: is it possible to enhance understanding of socio-economic processes through the looking-glass of art that seemingly only returns to the individual sublime images of himself?

The optics in this case is the formal features of the linear perspective described above. Through this magical crystal of aesthetical form, we are going to look both at essential socio-economic moments and at that social logic that is 'invisible' in the present social life itself. Fredric Jameson describes the situation when the aesthetical text not just reflects its historical context but articulates it as 'paradox of subtext' (or always-already textualized context): "cultural object, as though for the first time, brings into being that very situation to which it is also, at one and the same time, a reaction" (Jameson, 1981, p. 82).

The first thing here is that linear perspective can be seen as a visual prototype of serial production, something like its historical *a priori*. The machine production of serial commodities has not really made up a system, but articulated serial principle as an aesthetic value has already worked in the core of the Renaissance imaginary (the only serial things by that time were printed books – by the year 1500 there were produced about 20 million copies).

Jean Baudrillard in his "The System of Objects" (1968) describes consumerist desire as rooted in the "system" that

might be said to be originating in the era of linear perspective: "An object no longer specified by its function is defined by the subject, but in the passionate abstractness of possession all objects are equivalent. And just one object no longer suffices: the fulfilment of the project of possession always means a succession or even a complete series of objects. This is why owning absolutely any object is always so satisfying and so disappointing at the same time: a whole series lies behind any single object, and makes it into a source of anxiety" (Baudrillard, 2002, p. 86).

In linear perspective a new attitude to the thing as not an autonomous object of a series is staged. That what in consumerist practices will manifest itself as a halo of anxiety (lack of satisfaction) around each commodity, genealogically, in the aesthetic dimension comes to being as an object of hedonistic contemplation.

Serial production deepens the alienation of man from things, the impossibility of experiencing "intimacy" with them, and radically transforms the symbolical space of interactions of men and things: "Traditional tools, by contrast, belonged to a field of practical mediation between the material to be transformed and the person doing the transforming. We have thus moved from the depth of a vertical field to the extension of a horizontal one. ... In place of the continuous (but finite) space that gestures create for their purposes around the traditional object, the technical object institutes discontinuous and unlimited extension" (Baudrillard, 2002, p. 51). Does not the Renaissance space contain a code of this experience of horizontal "unlimited extension", empty scene on which something else must be played?

Claude-Gilbert Dubois develops the idea that the aesthetic pleasure from the new space is an analogue of the production and technical reproduction of serial objects. It is rhythmic reproduction of the same elements – columns, arches, decorative details, etc. – that emphasizes the perspective decrease of objects in size and creates the very illusion of distance. The series of formal elements produce the systematical space like later the economic system will produce serial objects (Dubois, 1985, p. 60–61).

The invention and popularity of linear perspective can also be interpreted in the light of the aesthetics of everyday commercial activity (in which most of the customers and viewers of paintings of that time were involved).

"It is an important fact of art history, – emphasizes Michael Baxandall, – those commodities have come regularly in standard-sized containers only since the nineteenth century: previously a container – the barrel, sack or bale – was unique, and calculating its volume quickly and accurately was a condition of business" (Baxandall, 1972, p. 86).

Due to its everyday habits this 'mercantile eye' was predisposed to see in complex forms a combination of simple geometric bodies, the proportionality, the series. Merchants were constantly practiced in equating and gauging things with different parameters (volumes, weights, values). This was the most common and frequent part of commercial activity.

And linear perspective corresponded to the visual and mental habits of its audience. The 'mercantile eye' easily and gladly recognized the calculative activity of the same nature in the very construction of the painted objects. The painting aestheticized the commercial way of life even if it did not portray merchants themselves but depicted scenes of Holy Scripture. The artistic techniques tended to coincide with commercial skills: "Piero della Francesca had the same equipment for a barter deal as for the subtle play of intervals in his pictures, and it is interesting that it should

be in relation to the commercial rather than the pictorial use that he expounds it" (Baxandall, 1972, p. 97).

But couldn't we take a step further and assume that homology between ascending merchant activity and the evolution of artistic techniques can be dialectically elaborated? Baxandall himself points out the historical reality that not just could serve as an original to be reproduced in artistic form with some hedonistic effects, but was a problem, an unsolvable problem that appealed for the resolution that could be only imaginary in those circumstances.

Fifteenth-century Italy was largely traditional society with a few peculiar zones of modern economic activity (Florence, Venice, Genova, etc.) that later would be called enclaves of capitalism (Arrighi, 1994).

Such enclaves had their own currency and even system of weights and measures (let alone the territories with which they have trade relations). So, there were physical borders that could be crossed more or less easily and symbolic barriers that one could not overcome at any cost. Namely systematical embarrassment as to standards of weights and measures, and more importantly with currency transference and exchange rates. Money wasn't a full-fledged universal equivalent. There was no firm ground for belief in money that plays pivotal role in commodity fetishism, this perpetuum mobile of capital.

The formal features of the space of linear perspective make up exactly the strict and universal system of interchangeable positions that could be occupied by any objects. Any position – 'chess square', spatial cell of perspective – that defines the 'value' of an object (its size and angle), is in determined proportion with any other position. Any object can be substituted in perspective space for any other one by clear rational rules that defines corresponding changes in appearance. In short, linear perspective is the system of universal equivalence.

Discussion and conclusions

It is compensatory space with regard to the real late medieval economic landscape of autonomously 'drifting', disconnected places of natural economy and artisans' products not bound by exchange value relations as "the system of objects". This ideal economical 'landscape', a

synchronous image of an unlimited commodity exchange process, emerges on the surface of artistic form. It doesn't so much just reflect economic realities, as anticipates its inner logic – or, according to Jameson (See: Jameson, 1981; Jameson, 1992), cultural texts are, at the same time, form and history because of their context. Thus, the form (the aesthetic) reveals its retroactive causality in relation to the history (the socio-economical). Being a reaction to scattered sprouts of capitalism linear perspective serves as a magical artifact that is capable of bringing forth a dormant force from the abyss of nonbeing, or making capitalism to come to being as a dominant system.

References

- Arnheim R. (1986). *New Essays on the Psychology of Art*. University of California Press.
- Arrighi G. (1994). *The long twentieth century: money, power, and the origins of our times*. Verso.
- Auerbach E. (2003). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton University Press.
- Baudrillard J. (2002). *The System of Objects*. Verso.
- Baxandall M. (1972). *Painting and Experience in fifteenth century Italy*. Oxford University Press.
- Bellosi L. (1980). *La rappresentazione dello spazio. Storia dell'arte italiana*. Parte prima. Materiali e problemi. Volume quattro. Ricerche e tecnologie. Giulio Einaudi.
- Bloch M. (1989). *Feudal Society*. Vol 1: The Growth and Ties of Dependence. Routledge.
- Brown J. H. (2004). *Unscrambling Giotto's Space*. Paper of a presentation at the (Re)Discovering Aesthetics conference at University College, Cork on July 10. <http://faculty.philosophy.umd.edu/jhbrown/Giotto/index.htm>
- Damisch H. (1995). *The Origin of Perspective*. MIT Press.
- Dubois C.-J. (1985). *L'imaginaire de la renaissance*. Presses Universitaires de France.
- Jameson F. (1992). *Signatures of the visible*. Routledge.
- Jameson F. (1981). *The Political Unconscious. Narrative As a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press.
- Leonardo da Vinci. (2005). *A Treatise on Painting*. Dover Publications.
- Longhi R. Da. (1973). *Cimabue a Morandi, Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*. Mondadori.
- Panofsky E. (1960). *Renaissance and Renaissances in Western Art*. Almqvist & Wiksell.
- Shegin L. F. (1982). *Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst*. Verlag der Kunst.
- White J. (1967). *Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Faber and Faber.
- Отримано редакцією журналу / Received: 07.05.24
Прорецензовано / Revised: 21.05.24
Схвалено до друку / Accepted: 22.05.24

Андрій ГОРНИХ, д-р філос. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-8191-5514

e-mail: andrei.gornikh@ehu.lt

Європейський гуманітарний університет, Вільнюс, Литва

ЛІНІЙНА ПЕРСПЕКТИВА ЯК ЕСТЕТИЧНА ФОРМА

Вступ. У статті теоретично реконструйовано функціонування лінійної перспективи не лише як художнього прийому, що виникає та стає атрибутом живописних теорій, починаючи з італійського Треченто (зокрема робіт Джотто, а і як настанови, що формує порядок означників "часу картини світу". Метою статті є розкрити евристичний потенціал естетичної форми, що зорієнтована радше не на віддзеркалення наслідків трансформації економічного ландшафту, а на передбачення його трансформації та спрямування зусиль суб'єкта на його реорганізацію. Методологічні настанови роботи зорієнтовані на порівняння динаміки культурних форм крізь оптику мистецтвознавства та естетичної теорії, а також соціально-історичну реконструкцію контексту поза спробою запобігання вульгарно-соціологічному редукціонізму та економічному детермінізму. Такий ракурс дозволяє не лише проявити співвідношення естетичного тексту і контексту, а й виявити потенціал першого в проясненні підтексту крізь артикулювання серійного принципу як естетичної цінності та просуванні модерної настанови історичної форми культурного виробництва та споживання.

Методи. Аналізована художня настанова трансформувала не лише порядок означників живописного полотна (зокрема витіснене золоте тло, переважно наповнене геометричними фігурами, здійснила олюзнення ілюзорного простору, насатила його математично вивіреними фігурами та предметами), а й порядок означування у логіці "картини світу" (реабілітація чуттєвого сприйняття, оголошення непогрішності *infallible* ока, автономізація бачення, домінування живописного простору, стискання часу до моменту тепер, уніфікація статусу окремої речі в загальному порядку, легітимація цілісних анти-метафізичних програм).

Результати. Доведено зв'язок між антиметафізичною програмою лінійної перспективи в художньому вимірі та картезіанською гомологією простору в теоретичному. Підкреслено архітектонічний принцип лінійної перспективи: ритмічність геометричних фігур, стабільний баланс вузлових точок, *nodal points*, динаміка відтворень та повторень базових форм.

Висновки. Автор дійшов висновку, що лінійна перспектива є не прийомом легітимації правильного бачення речей, а прийомом вочевиднення правильного порядку та масштабу світу в чіткій системі координат, зорієнтованим на уніфікацію та еквівалентний обмін у системі речей.

Ключові слова: лінійна перспектива, історична форма, культурний ландшафт, принцип серійності, антиметафізична програма, естетична теорія.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 7.01+130.2](410)"19"Кол:[159.93+159.95]](045)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).15](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).15)

Марина ТЕРНОВА, канд. філос. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0001-9266-5672
e-mail: m.ternova@knu.ua

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

"ДУМКА – ВІДЧУТТЯ":

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ЛАНДШАФТ "ПРИНЦИПІВ МИСТЕЦТВА" Р. ДЖ. КОЛІНГВУДА

Вступ. У статті артикульовано, що теоретичне поле англійського філософа, історика науки, теоретика мистецтва Робіна Джорджа Колінгвуда (1889–1943) охоплює широкий спектр проблем. У його дослідницькому просторі розглянуто феномен "думка – відчуття", що з огляду на активізацію уваги до тенденцій розвитку різних культуротвірних моделей потребує чіткого окреслення кордонів і можливостей цього феномену.

Методи. У статті використано потенціал хронологічного методу (засади історизму), аналітико-системний (анатомування та синтезування розвитку історико-культурних етапів), порівняльний (уможливив зіставлення теоретичних висновків) методи, а також засади культурологічного підходу (міждисциплінарність, персоналізація, діалогізм).

Результати. Оскільки осмислення як природи "думки", так і природи "відчуття" має тривалу і суперечливу історію, важливо реконструювати всі їхні складники, посеред яких концепція "думка – відчуття", запропонована Р. Дж. Колінгвудом, посідає помітне місце. Пропонована стаття не тільки представляє позицію англійського філософа, а й відтворює загальнотеоретичну інтерпретацію і думки, і відчуття, яка поширена на теренах української гуманістики. При цьому здійснено порівняльний аналіз позицій Р. Дж. Колінгвуда з орієнтаціями сучасних філософів, культурологів та мистецтвознавців.

З урахуванням того, що концепцію "думка – відчуття" Р. Дж. Колінгвуд формував як допоміжну в процесі осмислення цілої низки питань, пов'язаних з художньою творчістю, історією мистецтва і тенденціями його розвитку в умовах перших десятиріч XX століття, у статті використано формально-логічну структуру "концептуальний ландшафт", що сприяє визначенню й аналізу теоретичних орієнтирів англійського вченого.

У заявленому контексті особливої ваги набуває ставлення Р. Дж. Колінгвуда до англійського романтизму, який дав світові низку видатних поетів. У період написання "Принципів мистецтва" стала очевидною вичерпаність романтизму й автор монографії опікувався розробкою нових моделей дослідження художнього мислення.

Висновки. З огляду на те, що "концептуальний ландшафт" є структурою, яка визначає наукову новизну, у статті наголошено на потребі теоретичної атрибуції понять "думка" та "відчуття" саме в контексті мистецтвознавчого виміру монографії "Принципи мистецтва". Комплексний характер дослідження Р. Дж. Колінгвуда відповідає вимогам міждисциплінарного підходу – одного з наріжних чинників культурологічного аналізу.

Ключові слова: "думка-відчуття", "концептуальний ландшафт", контраст, "стерилізованість відчуттів".

Вступ

Тенденції розвитку мистецтва в умовах перших десятиріч XXI століття, зумовлені активним входженням у простір художньої культури метамодерністської моделі, поступово змінюють і статус художника, і його морально-психологічну роль в суспільному житті, а відтак активізують радикальні трансформаційні процеси на художніх теренах. В означеній ситуації нагальною теоретичною проблемою починає виступати потреба удокладнення досвіду передусім початку минулого століття, тобто періоду, коли формувався тандем "модернізм – авангардизм", який науковці XXI століття кваліфікують як провісника постмодерністської художньої культури.

Доцільно констатувати, що наприкінці XX століття означені процеси сторічної давнини фактично повторилися і, значною мірою, були спричинені принципом "цитування", що став одним із панівних і в художньому, і в теоретичному просторі постмодернізму. Утвердженню на американсько-європейських теренах засад "метамодернізму" передувала і популяризація, і висока оцінка науковцями таких видів "художньої діяльності" як "інсталяція", "флешмоб", "body-art", "хепенінг", що вочевидь деформували класичне розуміння мистецтва, його завдань та цілей.

У такому контексті неабиякої теоретичної ваги набуває реконструкція та деталізація позиції Р. Дж. Колінгвуда – ученого, який був сучасником доби "модернізм – авангардизм" і з позиції теоретика й очевидця оцінив її, визначивши "за" і "проти" подібного шляху розвитку мистецтва. Важливо наголосити, що аргументи науковця формувалися з урахуванням суголосності таких ланок: "думка – мистецтво – відчуття – художній твір – емоція". Тож презентація теоретичної позиції Р. Дж. Колінгвуда

та її імплементація в контекст "минуле – сучасне" і визначають актуальність цієї наукової розвідки.

Відповідно до заявлених у статті проблем, наголошено на значенні такого дослідницького напрямку як "активність мистецтва". Його осмислення на теренах української гуманістики, передусім, спирається на розмірковування М. Бровка, котрий доволі послідовно розробляє означену проблему. Доцільно підкреслити, що науковця цікавить саме естетико-мистецтвознавчий аспект, що є суголосним теоретичним ідеям Р. Дж. Колінгвуда.

Проблематика цієї статті стимулює звернення й до інших питань, посеред яких кваліфікація "мистецько-видовищних форм сучасної культури" як "художньої діяльності", а не як мистецтва, об'єктована Л. Левчук. Фрагменти аналізу спадщини Р. Дж. Колінгвуда представлені в напрацюваннях Л. Бабушки, тоді як у наукових розвідках Т. Кривошеї актуалізується ставлення до можливих емоційно-чуттєвих модифікацій феномену "думка – відчуття" (Кривошея, 2021).

Усе означене дозволяє окреслити **мету статті**, що полягає в реконструкції "концептуального ландшафту", на тлі якого Р. Дж. Колінгвуд аргументував як теоретичні підходи до аналізу "думка – відчуття", так і їх можливі модифікації. У статті накреслені шляхи трансформації ідей англійського науковця в сучасні культуротвірні процеси, пов'язані з розширенням функцій метамодерністського мистецтва.

Методи

У процесі роботи використано такі методи: *хронологічний*, що спирається на засади історизму, *аналітико-системний*, що дозволяє "анатомувати" і "систематизувати" певні історико-культурні етапи, підсилюючи достовірність дослідницького матеріалу. Відпрацювання

низки питань спонукало до залучення *порівняльного* методу, який уможливив зіставлення теоретичних висновків, що мали місце в дослідженнях першої половини ХХ з напрацюваннями початку ХХІ століття. Задля аргументації "концептуального ландшафту", як уже підкреслювалося, нової формально-логічної структури використано засади *культурологічного підходу*, зокрема міждисциплінарність, персоналізація, діалогізм.

Результати

Вивчення заявленої в статті проблематики потребує послідовного розкриття специфіки феномену "думка – відчуття", дослідницький потенціал якого можна виявити в процесі чіткого повноцінного осягнення змісту понять "думка" та "відчуття".

Поняття "думка" – акт мислення, частина процесу мислення або його результат, зміст, продукт мислення, ідея. Висхідною формою процесу мислення є судження. Його зміст розкривається у міркуванні, що відбувається у формі умовиводів і здійснюється шляхом зіставлення різних суджень" ("Думка", 2002, с.176). Друге поняття в означеній дихотомії "відчуття – одна із пізнавальних здатностей в теорії пізнання, що полягає в перетворенні енергії зовнішнього подразнення на факт свідомості суб'єкта завдяки безпосередній дії матеріальних об'єктів на органи чуття людини: зору, слуху, дотику, смаку, нюху. В результаті виникає суб'єктивний образ об'єктивної реальності, який є відносно правильним відбитком окремих властивостей предметів і явищ" (Йолон, 2002, с. 89).

Запропоновані визначення є вкрай важливими, оскільки наочно демонструють міждисциплінарне підґрунтя "думки – відчуття", адже зміст цих понять формується на перетині таких наук як філософія, естетика, фізіологія та психологія. Хоча за часів Р. Дж. Колінгвуда "міждисциплінарний підхід" ще не був аргументований як потужний чинник культурологічного аналізу, однак доцільність залучення потенціалу кількох наук задля продуктивності дослідницького процесу англійський науковець усвідомлював повною мірою.

На наше переконання, аналізу ідей Р. Дж. Колінгвуда щодо дихотомії "думка – відчуття" має передувати пояснення термінів "концепція" та "ландшафт", що визначають формально-логічну структуру "концептуальний ландшафт", аби вони (терміни та структура) не виглядали штучним розширенням мовно-стилістичних метафор. Це тим більш варто зробити, оскільки подібні тенденції останнім часом можна спостерігати на теренах української гуманістики.

Доцільно констатувати, що акцентуація поняття "концепція" в процесі дослідження суперечливих проблем відкриває важливі орієнтири стосовно різних авторських позицій, що, зокрема, використано в нашій статті "Р. Дж. Колінгвуд: проблема свідомості у концептуальному полі "Принципів мистецтва" (2023). З плином часу, стала очевидною як вузькість поняття "поле", так і об'ємність, чи, скажімо, неоднорівневість поняття "ландшафт". Ураховуючи те, що у цій статті ми працюємо з дихотомією "думка – відчуття", формально-логічна структура "концептуальний ландшафт" видається більш доречною.

Термін "концепція" (від лат. *conceptio* – сприйняття) означає систему понять про ті чи ті явища, процеси, спосіб їх розуміння, тлумачення, а також означає основну ідею будь-якої теорії ("Концепція", 2002, с. 301). Так би мовити, офіційне визначення терміна "концепція" відповідає розв'язанню завдань цієї статті, адже ми прагнемо представити динаміку розмірковувань Р. Дж. Колінгвуда щодо проблеми "думка – відчуття",

виокремивши "наріжну тезу" та аргументуючи її можливі "за" і "проти".

Термін "ландшафт" має свої завдання, які, на нашу думку, мають бути суголосними і з терміном "концепція", і з загальнотеоретичною метою статті. Ландшафт (нім. *Landschaft*, де *Land* – земля, *Schaft* – стебло) – "великий, складний природний територіальний комплекс, однорідний за походженням та історією розвитку, структурна частина географічної оболонки" (Мельник, 2016). Спадщина Р. Дж. Колінгвуда постійно перебуває в полі нашого наукового інтересу, тож у статті "Мистецтвознавча концепція Р. Дж. Колінгвуда як об'єкт теоретичного аналізу" (2020) розглянуто "ландшафт" як однорідну територію за своїм походженням та історією розвитку", на якій англійський учений "побудував" текст "Принципів мистецтва".

Наголошуючи на мистецтвознавчій спрямованості дослідження Р. Дж. Колінгвуда "Принципи мистецтва" беремо до уваги те, що він, як історик науки, намагався в усіх можливих ситуаціях керуватися процесуальним підходом, залучаючи до аналізу не тільки греко-римську гуманістику, а й досвід її інтерпретації за часів Середньовіччя та Відродження. Такий підхід, сам по собі не простий для реалізації, ускладнювався бажанням дослідника, з одного боку, показати, як упродовж історичних етапів модифікувався чи повністю змінювався зміст тих чи тих понять. З іншого – зумовлював необхідність (в умовах перших десятиріч ХХ століття, коли писалися "Принципи мистецтва") розширити персоналізацію матеріалу, наголосивши на позиції тих дослідників, що виявляють однаковість із сучасними тенденціями становлення метамодерністської культури. Як відомо, її представники чи не на перші позиції висували стимулювальну роль "ремесла – ремісничого повороту", естетико-художні досягнення "маньєризму" та факти підтвердження дослідницьких «проривів» алхіміків. Опертам для наших розмислів є стаття О. Оніщенко "Ремесло" як чинник художньої творчості: інтерпретаційні пошуки метамодернізму" (2024).

Презентуючи мистецтвознавчу концепцію Р. Дж. Колінгвуда, яка, власне, і є "концептуальним ландшафтом", що спонукав обґрунтування змісту й сутнісних ознак дихотомії "думка – відчуття", запропоноване англійським науковцем, ми виокремили такі аспекти:

а) у теоретичній спадщині Р. Дж. Колінгвуда мистецтвознавча концепція має самоцінне значення і є показовим прикладом поступового опанування міждисциплінарного підходу – провідного засадничого принципу культурологічного аналізу. Хоча культурологія як самостійна гуманітарна наука буде оприлюднена в американським антропологом Л. Е. Вайтом лише в 1949 році, активне залучення в простір мистецтвознавства естетики, психології та елементів історико-філософського знання свідчить про здатність до прогностичного мислення, якою володів англійський філософ. Міждисциплінарність, хоча і в дещо модифікованому вигляді, відібрється на рівні інтерпретації проблеми "думка – відчуття" як предмету теоретичного аналізу;

б) демонструючи неабиякий інтерес до англійського романтизму, Р. Дж. Колінгвуд усвідомлював принципові культуротвірні зміни і прагнув зорієнтувати англійську мистецьку еліту в простір нового художнього мислення, що зрештою стало для цього філософа нагальним. Зокрема, Р. Дж. Колінгвуд акцентує на логіці руху "романтизм – реалізм – модернізм – авангардизм", що призводить до актуалізації проблеми "мімезис – відображення". Водночас увага теоретика свідомо концентрується

навколо поняття "суб'єкт", осмислення якого докорінно змінюється на межі XIX–XX століття;

в) у підтексті мистецтвознавчої концепції Р. Дж. Колінгвуда доволі виразно окреслюється його інтерес до засад біографічного методу, який був аргументований на теренах французького літературознавства в другій половині XIX століття. Однією з модифікацій цього методу є "персоналізація", потенціал якої в умовах перших десятиліть поточного століття широко представлений в напрацюваннях українських культурологів. Ідеться про дослідження Т. Ємельянової, Н. Жукової, Н. Корнієнко, Т. Кохана, В. Нападистої, К. Семенюк, С. Холодинської. Однак витоки персоналізованого підходу можна чітко простежити і в "Принципах мистецтва" Р. Дж. Колінгвуда в процесі аналізу "за" і "проти" творчо-пошукових засад у спадщині Дж. Рейнолдса, Дж. Тернера, Б. Шоу, манері гри англійських театральних акторів на початку XX століття. Систематизація досвіду творчої роботи названих митців дозволила Р. Дж. Колінгвуду сфокусувати увагу і на проблемі "митець – аудиторія", і на феномені "людина з вулиці", актуалізуючи в контексті "концептуального ландшафту" новий соціальний зріз, представники якого можуть виявитися дотичними до мистецтва.

Відштовхуючись від означеного, зосередимося на тих аспектах "Принципів мистецтва", на сторінках яких і представлені розмірковування щодо дихотомії "думка – відчуття".

На наше переконання, перше, що варте констатації, – це широке коло питань, які закладені дослідником у VIII розділі "Думка і відчуття", що розпочинає аналіз значного блоку питань, які пов'язані з відпрацюванням поняття "уява", оскільки друга половина тексту "Принципів мистецтва" "Книга II" – це, власне, "теорія уяви". У першому підрозділі VIII розділу Р. Дж. Колінгвуд, залучаючи потенціал порівняльного методу, зіставляє "думку" і "відчуття".

Перші ж підходи до порівняльного аналізу "думка – відчуття" підводять Р. Дж. Колінгвуда до поняття "контраст", яке починає виконувати роль своєрідної нитки Аріадни. Перше, на чому концентрує увагу англійський науковець, – це "простота" відчуттів порівняно з "біполярністю думки". На переконання Р. Дж. Колінгвуда "...ми завжди більш або менш усвідомлюємо різницю між мисленням правильним і мисленням неправильним, між вдалою роботою думки і роботою невдалою. Різниця між правильним і неправильним, хорошим і поганим, істинним і помилковим являє собою особливі випадки цього протиставлення і всім стає очевидним, що кожна з цих відмінностей може виникнути тільки в свідомості мислячої істоти" (Collingwood, 1938, p.149).

У цьому зв'язку Р. Дж. Колінгвуд підкреслює, що "контраст" не слід пов'язувати лише з такими принциповими станами "мислячої істоти" як "істинне і помилкове", "правильне і неправильне", "хороше і погане". Є безліч протилежностей, що існують, так би мовити, на побутовому "звичайному" рівні. Ідеться про різницю між "червоним і синім", "гарячим і холодним", "приємним і хворобливим". Коли ж мається на увазі "біполярність думки", то, зрозуміло, ідеться про "відмінність" зовсім іншого ґатунку.

Запровадивши в теоретичний ужиток поняття "контраст", Р. Дж. Колінгвуд починає опрацьовувати наступну тезу і, висуваючи в дослідницькому процесі на перші позиції "відчуття", акцентує наявність відбитка "інтимності", яку вони несуть у собі. У такий спосіб формується доволі цікава протилежність: "інтимність відчуття – привселюдність думки".

Задля підтвердження другої тези вчений пропонує дещо несподіваний приклад, який ми вважаємо доцільним процитувати повністю: "На вулиці може одночасно мерзнути сто чоловік, однак відчуття холоду буде індивідуальним для кожного. А втім, як тільки всі ці люди подумують, що термометр показує 22 градуси за Фаренгейтом, думка для всіх буде загальною – суспільною. Сам акт розмірковувань про термометр може бути, а може і не бути актом цілком приватним, проте думка (в аспекті того, що ми думаємо) зовсім не акт роздумів на цю тему. Відповідним чином відчуття (в смислі того, що ми відчуваємо) не є актом переживання відчуттів" (Collingwood, 1938, p.149–150).

Доволі симптоматичними є міркування Р. Дж. Колінгвуда щодо співвіднесення "одиначного" із "загальним" і його екстраполяція на переживання холоду як однієї людиною, так і натовпом зі 100 людей. Якщо є різниця між "актом відчуття і актом думки", на якій наполягає теоретик, то є і різниця між тим, що ми відчуваємо, і тим, про що ми думаємо. Р. Дж. Колінгвуд вважає помилковим розглядати "холод", який відчувають 100 чоловік як "фізичний акт", оскільки людина, яка жила в холодному кліматі і була поміж 100 чоловік, взагалі не прореагувала б на 22 градуси за Фаренгейтом.

Відтак, автор "Принципів мистецтва" робить такий висновок: "Водночас "факт", "твердження" або "думка" про те, що зараз десять градусів морозу, – це не сто різних "фактів", "тверджень" або "думок". Це один "факт", одне "твердження", одна "думка", який визнають (факт – авт.), яке висловлюють (твердження – авт.), яку думають (думка – авт.) сто різних людей, і те, що наразі було сказано про зв'язок між різними людьми в тому, що вони відповідно почувають і думають, відповідно правильно щодо зв'язку між різними випадками – переживанням і твердженням у житті окремої людини" (Collingwood, 1938, p.150).

Третя теза має укладати дві попередні і хоча б якось систематизувати розмірковування Р. Дж. Колінгвуда щодо феномену "думка – відчуття". Так, англійський науковець вважає, що дві попередні тези дозволяють стверджувати, що думки можуть суперечити одна одній або підтверджувати одна одну, тоді як "відчуття" цього зробити не можуть. Аргументуючи свою позицію, Р. Дж. Колінгвуд знову залучає приклад з "холодом": "Якщо хто-небудь, крім мене вважає, що зараз десять градусів морозу, можна сказати, що він погоджується зі мною, хоча факт такої згоди не доводить слушність моєї позиції, проте принаймні робить її більш вірогідною" (Collingwood, 1938, p.150).

Водночас, Р. Дж. Колінгвуд презентує і дещо іншу позицію, а саме: "Якщо я думаю, що зараз десять градусів морозу, а хтось інший так не думає, ми суперечимо один одному і хтось з нас мусить помилятися. Однак, якщо мені холодно, це моє відчуття ніяк не є наслідком відчуттів холоду або тепла будь-кого. Ніхто не може висловити згоду чи не згоду з моїми відчуттями" (Collingwood, 1938, p.150).

Певні фрагменти монографії "Принципи мистецтва", які ми опрацювали в цій частині статті, дозволяють стверджувати, що увага Р. Дж. Колінгвуда до дихотомії "думка – відчуття" зумовлена прискіпливим ставленням дослідника до її забезпечення новим понятійно-категорійним апаратом. Так, крім поняття "контраст", використано поняття "факт", "твердження", "фізичний акт".

Крім низки нових понять, які Р. Дж. Колінгвуд вводить у теоретичний ужиток, він звертає увагу, за його визначенням, на "слова", що мають подвійне значення: "...такі

слова як думка, відчуття, знання, досвід мають подвійне значення". Пояснюючи це, англійський теоретик акцентує: "Вони (слова – авт.) стосуються як діяльності мислення, так і того, що ми думаємо; як процесу відчуття, так і того, що ми відчуваємо; як роботи пізнання, так і наших знань. Коли ми вживаємо ці слова, дуже важливо не плутати між собою ці дві половини їх смислу" (Collingwood, 1938, p.151). Принагідно підкреслимо, що остання думка в процитованому фрагменті фактично стає ключовою.

Неабиякий інтерес, який Р. Дж. Колінгвуд виявляє до етимології слів та змісту понять, значною мірою стимулювався науковими розвідками видатного італійського філософа, естетика, історика, літературного критика та громадського діяча Бенедетто Кроче (1866–1962), з ким Р. Дж. Колінгвуд активно творчо контактував, з одного боку, переклавши англійською його ґрунтовне дослідження "Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика" (1922), а з іншого, підтримавши аргументовану італійським науковцем концепцію "лінгвістичного повороту".

"Думка – відчуття" в різних частинах монографії "Принципи мистецтва" подані передусім як певна цілісність, де обидві частини існують на паритетних началах. Однак вони наявні на сторінках цього дослідження і як окремі предмети теоретичного аналізу. Концентруючи увагу, наприклад, на відчутті, Р. Дж. Колінгвуд доволі впевнено заглиблюється в його сутність, аргументуючи подекуди дещо несподівані якості, начебто властиві як відчуттям, так і думці.

Кооптувавши "відчуття" у сферу самостійного аналізу, Р. Дж. Колінгвуд звертає увагу на англословний варіант *sentio* – відчувати, який походить від латинського кореня і за значенням набагато вужчий ніж, наприклад, шотландський варіант цього слова, коли не тільки холодне чи гаряче, тверде чи м'яке, а й навіть запахи слід відчувати. До того ж наслідки дотикових вражень сміливо поєднують із "роботою" нюху, що надає людині "запахів враження". Провівши паралелі між "вродженими чуттями" й набутими завдяки досвіду відчуттями, Р. Дж. Колінгвуд приділяє значну увагу "стерилізації наших відчуттів", поширеній на англійських теренах (Collingwood, 1938, p.153).

За твердженням Р. Дж. Колінгвуда, звичка "стерилізувати" відчуття людей не є загальнолюдською, однак у "цивілізованому просторі" вона виявилася широко прийнятною. Залучаючи до аналізу цей аспект розуміння ученим "відчуттів", ми збагачуємо "концептуальний ландшафт" ще однією, так би мовити, теоретичною "замальовкою. Так, "вона (стерилізація відчуттів – авт.) особливо властива дорослим і "освіченим" людям, які належать до того, що називають сучасною європейською цивілізацією. Поміж них вона більш розвинута в чоловіків, ніж у жінок, і менш розвинута в художників, ніж у всіх інших" (Collingwood, 1938, p.153). Задля підсилення аргументації своєї позиції Р. Дж. Колінгвуд звертається до "кольорової символіки Середньовіччя" і пропонує "заирнути у світ дорослих і освічених європейців, котрі не стерилізували своє відчуття кольору. У цьому світі кожний, хто, побачивши будь-який колір, усвідомлював це своє відчуття, у цю ж мить відчуваючи переживання відповідної емоції. Подібна здатність спостерігається й зараз серед дітей і художників" (Collingwood, 1938, p.153).

Опертям цих узагальнень, сформульованих Р. Дж. Колінгвудом, з одного боку, є його захоплення "кольоровою символікою Середньовіччя", а з іншого,

звернення до прикладу саме зі сфери художньої творчості, що в контексті розмірковувань англійського науковця, акцентує такі аспекти концепції "активності мистецтва" як "віковий" (діти) та "професійний" (художник).

Щодо "кольорової символіки Середньовіччя", то йдеться передусім про вітраж – від франц. *vitrage* – зашклити та латин. *vitrum* – скло. Як відомо, вітражами називають зашклену поверхню вікон чи дверей, на якій зазвичай представлені сюжетні фрагменти та візерунки, а також картини, створені з кольорового скла. Те, чому саме діти і художники здатні не піддатися "стерилізації" відчуттів, може мати цілу низку пояснень. Наша ж особистісна позиція полягає в тому, що означений феномен можна пояснити незайманістю й щирістю дитячого погляду на світ. Стосовно митців, то саме професійні навички виробляють здатність до супротиву "стерилізації" почуттів.

Кілька нових зауважень щодо "думки" Р. Дж. Колінгвуд робить і тоді, коли продовжує аналізувати її як феномен, відокремлений від "відчуттів". Підґрунтям нашого зауваження є така теза теоретика: "Відчуття для думки є не просто фундаментом, на який вона спирається і до якого може звернутися, а якої їй це заманеться. У своїй первинній та основній формі думка звернена виключно на відчуття, оскільки саме відчуття дає для неї єдину та універсальну матерію" (Collingwood, 1938, p.155).

У процитованому фрагменті Р. Дж. Колінгвуд фіксує існування "первинної" (основної) думки, однак він робить спроби аргументувати існування думки "вторинної". Задля цього науковець знову використовує приклад, як він це робив і в попередніх випадках, коли опрацьовував складні й суперечливі ідеї. Наразі, обґрунтовуючи "вторинну форму думки", Р. Дж. Колінгвуд пропонує такий приклад: "...наше уявлення про світ простору й часу, про "світ природи", або про "зовнішній", котрий є не світом, зовнішнім стосовно нас самих (оскільки ми самі виявляємося його частиною; якщо ж "ми" – це наш розум, то немає жодного сенсу говорити про що-небудь як про зовнішній стосовно нього), а світом речей, зовнішніх стосовно одна одної, світом речей, розсіяних у просторі і часі, це уявлення частково чуттєве (а строго кажучи, чуттєво-емоційне) і частково інтелектуальне: відчуття в ньому співвідносяться з кольорами, які ми бачимо, звуками, які ми чуємо тощо, а думка – це співвідношення з цими відчуттями" (Collingwood, 1938, p.156–157).

Цей доволі розлогий приклад дозволяє Р. Дж. Колінгвуду зробити такий висновок: "Однак думка сама по собі, як елемент досвіду такого роду, являє собою річ, про яку теж можна розмірковувати. Так виникає вторинна форма думки, у якій ми розмірковуємо не про наші відчуття, виявляючи зв'язки між ними, а про наші думки" (Collingwood, 1938, p.157).

У загальних обрисах трактування Р. Дж. Колінгвудом думки як єдності первинної (основної) та вторинної форми збагнути можна, хоча, подекуди, виникає враження, що він не зовсім упевнений у своїй позиції, оскільки висловлює її доволі плутано. Інша річ, що як філософ Р. Дж. Колінгвуд навряд чи міг дозволити собі вдатися до ототожнення думки з річчю, які існують у, так би мовити, протилежних вимірах.

Наразі наголосимо, що ідеї, оприлюднені Р. Дж. Колінгвудом, безсумнівно, є оригінальними і містять значний теоретичний потенціал, адже цей філософ належить до того типу дослідника, який наскрізно бачить ту чи ту проблему: від греко-римських витоків до шукань

початку ХХ століття, однак небалості, яких він іноді припускається, природно спонукають до дискусій.

Нормативи статті не дозволяють нам торкнутися інших аспектів, які заявляє англійський науковець, "анатомуючи" зв'язок "думка – відчуття". Це обов'язково буде зроблено в наших наступних розвідках, оскільки ми вважаємо, що позицію Р. Дж. Колінгвуда, яка була сформована на початку ХХ століття, варто враховувати в сучасних умовах, коли на мистецьких теренах змінюється співвідношення "раціональне – емоційне", митці намагаються "виробити" засади "нової естетичної чуттєвості – *quirky*" в умовах реалізації метамодерністського "афективного повороту".

Дискусія і висновки

Показано, що аналіз проблем представлених у статті, довів авторський характер концепції Р. Дж. Колінгвуда щодо дихотомії "думка – відчуття". Це підтверджено як цілісним розглядом означеної дихотомії, так і виявленням прихованого потенціалу "думки" та "відчуттів" – стимуляторів уяви.

Реконструйовано низку ідей, які спонукають до введення в теоретичний ужиток формально-логічної структури "концептуальний ландшафт" і кваліфікування її своєрідним тлом мистецтвознавчих орієнтирів Р. Дж. Колінгвуда.

Аргументовано, що мистецтвознавче підґрунтя розмірковувань Р. Дж. Колінгвуда дозволило йому ввести в теоретичний ужиток конструкцію "стерилізація почуттів", яка доволі докладно структурована ним за статевими

(чоловік-жінка), віковими (дитина) та професійними (митець) ознаками.

Підкреслено, що деякі тези концепції "думка – відчуття", опрацьовані Р. Дж. Колінгвудом, суголосні певним творчо-пошуковим орієнтирам сучасного культуротворення і в межах історико-ретроспективної моделі стимулюють до використання в процесі обґрунтування естетико-художніх засад мета-модерністського мистецтва.

Список використаних джерел

- Думка. (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Абрис.
Йолон, П. (2002). Відчуття. *Філософський енциклопедичний словник*. Абрис.
Концепція. (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Абрис.
Кривошея, Т. (2021). Травматичні метафори постмодерністської чуттєвості. У *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики* (с. 150–167). Ліра-К.
Мельник, А. (2016). Ландшафт географічний. У *Енциклопедія сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-53158>
Collingwood, R.G. (1938). *The Principles of Art*. Monography.

References

- Thinking. (2002). *Philosophical encyclopedic dictionary*. Abrys [in Ukrainian].
Yolon, P. (2002). Feeling. *Philosophical encyclopedic dictionary*. Abrys [in Ukrainian].
Concept. (2002). *Philosophical encyclopedic dictionary*. Abrys [in Ukrainian].
Kryvosheya, T. (2021). Traumatic metaphors of postmodern sensuality. *Modern cultural studies: postmodernism in the logic of the development of Ukrainian humanism* (p. 150–167). Lira-K [in Ukrainian].
Melnyk, A. (2016). Geographical landscape. *Encyclopedia of modern Ukraine* [in Ukrainian]. <https://esu.com.ua/article-53158>
Collingwood, R.G. (1938). *The Principles of Art*. Monography.

Отримано редакцією журналу / Received: 16.04.24

Прорецензовано / Revised: 20.04.24

Схвалено до друку / Accepted: 22.04.24

Maryna TERNOVA, PhD (Philos.), Assoc. Prof.,
ORCID ID: 0000-0001-9266-5672

e-mail: m.ternova@knuikt.edu.ua

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

THINKING – FEELING: THE CONCEPTUAL LANDSCAPE OF R.G. COLLINGWOOD'S "THE PRINCIPLES OF ART"

Background. The theoretical field of the English philosopher, historian of science, and art theorist Robin George Collingwood (1889-1943) covers a wide range of problems. The article deals specifically with the phenomenon of "thinking – feeling", which requires actualization and clear delineation due to the current increasing attention to the tendencies in the development of various culture-making models.

Methods. The author uses the potential of the chronological (principles of historicism), analytical and systemic methods (in anatomizing and synthesizing the development of historical and cultural stages), and comparative (in comparison of theoretical conclusions) methods, as well as the principles of the cultural studies approach (interdisciplinarity, personalization, dialogism).

Results. Since the understanding of the nature of both "thinking" and "feeling" has a long and controversial history, it is important to reconstruct all its components, among which the concept of "thinking-feeling" proposed by R.G. Collingwood occupies a prominent place. The article presents both the position of the English philosopher and the general for Ukrainian humanities theoretical interpretation of thinking and feeling, and also the results of the comparative analysis of R.G. Collingwood's views and the orientations of contemporary philosophers, cultural critics, and art historians.

Considering that R.G. Collingwood created the "thinking-feeling" concept to support the understanding of a wide problematic field related to artistic creativity, art history, and trends in its development in the first decades of the XX century, the article uses the formal-logical structure of "conceptual landscape" to identify and analyze his theoretical guidelines.

In this context, R.G. Collingwood's attitude towards English Romanticism, which gave the world a number of outstanding poets, is of particular importance. While writing "The Principles of Art", English scientist was concerned with developing new models for the study of artistic thinking as the exhaustion of Romanticism was becoming apparent at that time.

Conclusions. Given that the "conceptual landscape" is a structure that determines scientific novelty, the article stresses the need for a theoretical attribution of the concepts of "thinking" and "feeling" in "The Principles of Art" art-historical dimension. Comprehensiveness of R.G. Collingwood's study meets the requirements of an interdisciplinary approach, one of the cornerstones of cultural analysis.

Keywords: "thinking-feeling", "conceptual landscape", contrast, "neutered feelings".

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

ЕСЕ. ІНТЕРВ'Ю. РЕЦЕНЗІЇ

Журнал "Українські культурологічні студії" започатковує цикл інтерв'ю з діячами сучасного українського мистецтва на актуальні теми трансформації культурних практик сьогодення

УДК 791-51+316.75+17.022.1](477)

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).16](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).16)

Альона ТИМОШЕНКО, асп.

ORCID ID: 0009-0003-1501-9476

e-mail: timoshenkoaliona@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

**ОБРАЗ ГЕРОЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ. ІНТЕРВ'Ю
З ДМИТРОМ СУХОЛИТКИМ-СОБЧУКОМ****Дмитро Сухолиткий-Собчук – український автор, кінорежисер та сценарист**

Повнометражним режисерським дебютом стала стрічка "Памфір" (2022), світова прем'єра якої відбулася на Каннському кінофестивалі. Роботу номіновано на приз ФІПРЕССІ (EFA) за кращий повнометражний дебют та нагороджено більш ніж 30 нагородами понад 70 фестивалів. Короткометражні фільми були відібрані до найпрестижніших фестивалів, з-поміж яких "Sundance Film Festival", DOC NYC, IDFA, Toronto International Film Festival, Clermont-Ferrand International Short Film Festival, Palm Springs International Festival of Short Films та інші. Є членом Української (з 2017) та Європейської (з 2018) кіноакадемії, засновником й організатором сценарної платформи "Terrarium".

• **А.Т.:** Що для вас "образ героя"? Чим сформоване визначення цього поняття?

• **Д.С.-С.:** Я зазвичай намагаюся відходити від поняття героя, тому що взагалі героїзація – це піднесення всіх чеснот, якостей, умінь, навичок, вчинків до певного ідеального. Поняття герой передбачає (можливо, це такий відбиток соцреалізму), що героєм є той, хто є просто бездоганим. У цьому плані я використовую поняття персонаж, тому що персонаж – це все-таки якась певна проекція людини з усіма її недоліками і, звісно, чеснотами, і різними надбаннями, якими вона може похвалитися або виставити першими як свої найкращі якості. Тому я сформував би його як поняття персонажа і в цьому плані рухався б.

• **А.Т.:** Чи відрізняється поняття "образ героя" в кінематографії від загального образу героя в суспільстві? Як саме?

• **Д.С.-С.:** Ось, власне, це і є одне з ключових. Тому що образ героя – це означає не в суспільстві, тобто когось беруть, виривають з контексту повсякденного життя. Є певний вчинок цієї людини, завдяки якому її ідеалізують, героїзують. І в цьому плані треба говорити про вчинок, поведінку, ситуацію, у якій людина виявила свої героїчні особливості. Герой – це як геній. Про це ніколи не може говорити той, кого так називають. Тому кінематограф ідеалізує будь-яку історію, тобто закриває її герметично в рамках оповіді. І в рамках оповіді ми бачимо якісь вияви або недосконалості, або чесноти. Натомість поняття героя в соціумі передбачає певну тяглість.

• **А.Т.:** Як саме образ героя в кіно може висловлювати вашу авторську позицію? Яке ідеальне і загальне бачення чи особиста ваша думка?

• **Д.С.-С.:** Якщо автор є представником певного соціуму або певної групи, то, звичайно, якимось чином може взяти на себе відповідальність узагальнити щось, особливо, якщо це буде підтримане глядачами, фаховими журналістами. У цьому плані це таке більш філософське питання. Важливий і вибір героя. Розглянемо це на кількох прикладах. У фільмі "Поганий лейтенант" головного героя грає Герві Кейтель (режисер Абель Феррара). Здавалось би, це негідник, світ яких не бачив: він вчить своїх дітей битися, знущатися зі своєї няньки, причому дітей маленьких, 8–9 років. Цей персонаж уживає наркотики. Крім того, будучи поліцейським, затримує неповнолітніх дівчат, щоб, скориставшись їхньою беззахисністю, задовольнити свої сексуальні потреби. І раптом у цій істоті прокидається щось справжнє, живе: він не розуміє, чому одна людина може пробачити іншій злочин. У цій кінокартині недосконалість поліцейської системи показана через одного персонажа. І таких картин багато, згадаймо фільм "Тренувальний день" (режисер Антуан Фукуа). Насправді, є дуже багато американського кіно, у якому поліцейські є позитивними персонажами. Про радянське кіно можна менше говорити, тому що воно піддавалося цензурі. Щодо українського кінематографу, то можна назвати роботи Кіри Муратової. Режисер Юрій Іллєнко головним персонажем обрав зека, який втік із зони у фільмі "Лебедине озеро. Зона". Тобто вибір героя – це одна з перших ознак того, що автор вибирає його свідомо. Той самий герой – таксист Тревіс Бікл у фільмі режисера Мартіна Сперсезе, який пройшов в'єтнамську війну (фільм "Таксист"). І ми бачимо наслідки. Це не те, про що розповів режисер Майкл Чиміно у фільмі "Мисливець на оленів". Ми бачимо весь шлях, який пройшли хлопці на дуже жорстокій війні, що покалічила їх і тілесно, й ментально. Ми бачимо, які вони в повсякденному мирному житті. Ми бачимо ці наслідки тільки через те, що на екрані ми "пережили", "прожили", "побачили" разом з головними персонажами ось цей досвід. У "Таксисті" ми цього навіть не знаємо. Ми не знаємо, через що пройшов персонаж Тревіса Бікла, а лише розуміємо, що він перебуває у стані ПТСР, а тому не може спати. Усе, що він може робити, – це таксувати день і ніч. І при цьому його поведінка прямує в бік певної девіантності, тому що він уже не розрізняє добра і зла. Наприклад, веде свою, скажімо, дівчину, з якою має перше романтичне побачення, у кінотеатр порнофільмів, не розуміючи, що показувати дівчині на першому

побаченні таке кіно – не є нормою. Ми починаємо бачити, як змінили, як деформували цього персонажа наслідки участі в бойових діях, попри те, що самі не маємо схожого пережитого досвіду. Думаю, що вибір героя – це завжди вибір його прожитого досвіду, його короткої біографії і позиція автора, яку герой утілює.

- **А.Т.:** *Які відмінності між героєм-протагоністом та героєм-антагоністом?*

• **Д.С.-С.:** В американському кіно це серія фільмів про "Рембо" або "Народжений четвертого липня" Олівера Стоуна. Усе це фільми, у яких доволі критично, скажімо, у політичному плані показано сприйняття американським суспільством в'єтнамської війни, зокрема засудження її простими американцями. Кінематограф істотно вплинув на формування негативного сприйняття війни американським суспільством. Меншою мірою можемо говорити про радянське кіно, про пострадянське. Приклад українського кіно з потужним героєм на екрані теж складно навести. Знятий у радянські часи фільм "Білий птах з чорною ознакою" був заборонений. У ньому показано трьох персонажів, що стоять по різні боки барикад. Який вплив мав цей фільм? Скоріше, він вплинув на ідентифікацію українців, оскільки в ньому порушено ті питання, про які забороняли говорити в кіно, за що його автора Юрія Іллєнка дуже довго, скажімо, піддавали своєрідній анафемі в радянському кіно. Це виявлялося в цензурі за вказівкою "згори", тобто за вказівкою керівних органів Комуністичної партії, проте робилося "руками" керівників тодішніх студій чи керівників тодішніх міністерств. Саме тому радянське кіно не було так критичне і завжди створювало позитивних героїв, таких-от переможців соцзмагань, яких можна назвати збірним образом "стаханівець". Це теж приклад саме типізації, зображення еталона, взірця для наслідування. Тому це кіно мені менш цікаве

- **А.Т.:** *Як трансформувався образ українського кіногероя з моменту проголошення незалежності України?*

• **Д.С.-С.:** Можна сказати, що з 91-го року з'явилося багато розгублених героїв. Дуже багато. Наприклад, як у кінокартинах "Приятель небіжчика" В'ячеслава Криштофовича та "Мийники автомобілів" Володимира Тихого. Що робити цим маленьким хлопцям, які опинилися в скажених 90-х? Чимало в нашому кінематографі відгомону того, що часто персонаж стикається з якоюсь великою несправедливістю. Соціум має запит на справедливість. Ми бачимо її як норму. Я бачу, що цей запит не закритий, і вважаю, що це віддзеркалює реальний стан речей. Давати ілюзію глядачам, показуючи, що наш герой може все подолати, всіх перемогти і, отже, буде щаслива розв'язка, історія матиме хепіенд, – це не мій сценарій. Проте в руслі аналізу трансформації кіноперсонажа з початку незалежності України помічаємо істотну зміну – від розгубленості, покинутості до бажання щось зробити, змінити. Не завжди це бажання досягає реалізується, але воно об'єднує різних героїв, персонажів з різними долями.

- **А.Т.:** *Які елементи створюють відмінний образ героя в кіно?*

• **Д.С.-С.:** Персонажа насамперед визначають вчинки – те, що він робить. За цими вчинками ми можемо зробити висновки про його мотивацію. І, звісно, біографія персонажа може дати краще розуміння мотивації тих чи тих його вчинків.

- **А.Т.:** *Які чинники впливають на те, як глядач сприймає образ героя?*

• **Д.С.-С.:** Це ті обставини, у яких він перебуває. Наприклад, ми бачимо персонажа, який опинився в лежачих потужної тоталітарної системи, і те, як він намагається боротися проти цієї системи, навіть якщо його боротьба... це маленька кнопка, яку він щоразу підкладає якомусь секретарю партії. Навіть такий вчинок героя стає для нас ознакою не тільки його внутрішньої, а й зовнішньої боротьби. Тому обставини, у яких перебуває персонаж, наймовірно важливі, тобто те, що він опинився в якійсь корупційній системі або ж у ситуації, у якій йому доводиться щодня робити вибір чи коли цей вибір дуже складний.

- **А.Т.:** *Які методи та прийоми ви використовуєте як автор для того, щоб глядач запам'ятав вашого героя?*

• **Д.С.-С.:** Все дуже просто. Недарма кажуть, що зустрічають за одягом, а по розуму випроводжають. Важливо, який зовнішній вигляд має персонаж, яким ми його бачимо, тобто його певні антропометричні дані – високий, худий, яка в нього зачіска (це свідчить про певні вподобання) тощо, а також, безперечно, те, у що він одягнений. Мені, наприклад, дуже подобається ірландський драматург Мартін Мак-Дона і його жіночий персонаж Мілдрет Гейз у фільмі "Три білборди за межами Еббінга, Міссурі". Мілдрет одягнута в чоловічий комбінезон, який дістався їй від колишнього чоловіка, має зачіску з вибритою потилицею, схожа на доволі маскулінну жінку, перебирає на себе ще й певну гендерну роль – роль того, хто захищає і шукає справедливості. На ній і ті, і інші знаки: і чоловічі, і жіночі. Вона є матір'ю, яка має сина, яка втратила доньку. Ця героїня одноосібно виконує всі ролі (займається вихованням, забезпеченням сім'ї та іншими аспектами), які мали б виконувати, скажімо, у партнерських стосунках двоє людей. І в цьому плані ми можемо побачити, як вона змінюється, як вона проходить етапи еволюції. Натомість проводжають за тим, що людина думає, про що вона говорить, як вона висловлює свої думки. Тому тут важливо, звичайно, те, як усі ці елементи працюють таким ансамблем – від зовнішнього вигляду персонажа до його вчинків.

- **А.Т.:** *Чи можете ви сказати, що образ героя віддзеркалює певні аспекти суспільства, культури чи історії? Яким чином це відбувається?*

• **Д.С.-С.:** Звісно, якщо ми говоримо про будь-яку епоху, то образ героя є певним лакмусом. І знаково, якщо режисер або потрапляє в пульс епохи, або персонаж, якого він там утілює, відображає всю епоху. В українському кіно, наприклад, мені дуже подобається картина Юрія Іллєнка "Лебедине озеро. Зона": людина

тільки втекла з цієї зони, а куди рухатись, вона ще не знає; вона застрягла в цьому "серпі і молоті", у пам'ятнику їх, а куди рухатись – не знає (за сюжетом головний персонаж переховується в пам'ятнику і це пам'ятник "серп та молот" – А. Т.). Це, як на мене, культове кіно. Ось тому попадання в цей пульс епохи може свідчити про актуальність, тобто те, що ти показуєш на екрані, збігається з тим, про що думає, що хоче бачити суспільство, а отже відповідає запитам суспільства.

• **А.Т.:** Як саме режисерські рішення, акторська майстерність, візуальне зображення впливають на створення образу героя?

• **Д.С.-С.:** Є зовнішня компонента, яка пов'язана з тим, який вигляд має персонаж, у що він вдягнений. І є те, як він поводить. Тобто манера його поведінки, до якої належить і мова. А до мови належить дикція. Це те, що персонаж говорить і як він говорить. Як він ходить, яка, скажімо, в нього постава, осанка – усе, що належить до такого поняття, як психологічний жест, наприклад, манера їсти. Тобто всі ці маленькі елементи вистворюють із персонажа, зведеного сценаристом на папері, реальну людину. У цьому режисерові допомагає його спостережливість – пильна увага до знайомих, близьких і навіть незнайомих людей. Завдяки такій спостережливості режисера його персонаж набуває певної документальності, непідробності.

• **А.Т.:** Які механізми ви як автор фільму використовуєте для еволюції образу героя у фільмі?

• **Д.С.-С.:** Ну, еволюція... Я не обстоюватиму те, що герой має змінюватися обов'язково. Але ця зміна може бути. У повному метрі в мене було так. У короткому метрі в мене герой не змінюється, як-от, наприклад, у фільмі "Штангіст". А змінюються обставини, і ми робимо певні висновки. Якщо ж говорити загалом, то еволюція героя – це його шлях оцієї полярності від одного агрегатного стану до іншого, тобто від плюса до мінуса. Ось тут якраз дієві методи, які ставлять персонажа в ситуацію, у якій йому треба зробити вибір і коли цей вибір не відповідає масштабу особистості. Що менша людина, то більша перед нею має стояти проблема. Одна річ – великий кремезний чоловік, якому не складно підняти автівку. Натомість зовсім інша річ – маленький підліток, якому потрібно підняти надважкий люк, щоб, наприклад, урятувати свою собаку. Що він для цього вигадав? Які способи? Власне, ця маленька ситуація допомагає зрозуміти, як він здолає перешкоди, що він для цього зробить? Він обдурить когось? піде на злочин? чи поводитиметься в рамках закону? Ось це і є ті елементи, у яких ми ситуативно вияслюємо свого персонажа.

• **А.Т.:** Які особисті якості героя, на вашу думку, можуть зробити його більш відчутним для аудиторії?

• **Д.С.-С.:** Тут теж треба говорити, що чим недосконалішого персонажа бачить аудиторія, тим вона його краще зрозуміє. Прекрасний приклад – серіал "Гострі предмети" (режисер Жан-Марк Валле). Здавалося б, серіал про складну для розуміння еліту. Водночас у ньому порушено проблеми, з якими стикаються батьки в школі. Показано жінок, які мають знаходити баланс між перебуванням у відпустці по догляду за дитиною і веденням домашнього господарства та відповідати статусу дружин успішних чоловіків; будучи слабкими, вразливими, вони виявляють силу характеру, рішучість, обстоюючи все, що тільки можна обстоювати. Така от тенденція. Попри те, що в їхніх чоловіків є влада і гроші, вони не почувалися захищеними і стають зграєю, коли щось стосується захисту їхніх прав. Навіть тоді, коли вони у свою зграю впускають дівчину не з їхнього кола спілкування, то всі вони розуміють, що стикаються з великою проблемою. Коли не важливо хто, не важливо у яких обставинах стикається з якимось непереборним злом, це викликає емпатію. Тобто кінематограф закриває цю базову потребу – ілюзію того, що зло може бути покаране. І з цим я не можу погодитись, але, зважаючи на великі і яскраві приклади того, що тригерить аудиторію, розуміємо, що це – бажання побачити справедливість хоч десь, хоч на екрані. Тобто це бажання такого собі хепіенду. Це якогось роду вже архетипічний запит від аудиторії. Той, хто зрозуміє це, сподобається масам. А хто бажає якось ламати правила, той стикається з великими творчими викликами. Мені подобається, звичайно, другий варіант.

• **А.Т.:** Чи існують загальновідомі архетипи героїв у кіно? Чому вони такі популярні? Які з них ви, як автор, використовуєте?

• **Д.С.-С.:** Щодо архетипів героїв, то варто назвати книгу Вільяма Індіка "Психологія для сценаристів". Там узяті різні теорії – юнгіанство, фрейдизм – й описано певний типаж персоналіїв. Існують певні архетипи поведінки – девіантна чи недевіантна. Псих на екрані чи просто людина, яка в обставинах великого тиску на себе починає виявляти свої різні якості, але не відходить від норми поведінки? А девіантна поведінка – це, наприклад, поведінка маньяка. Утілення девіантної поведінки – соціопат Ганнібал Лектер (*вигаданий епічний персонаж тетралогії американського письменника Томаса Гарріса* – А.Т.). Це явно шокоїдні явища особистості. Пам'ятаючи про теорію особистості, режисер має стежити за тим, щоб фільм не став підручником із психології.

• **А.Т.:** Якщо умовно поділити Україну за весь час з проголошення незалежності на умовних 3 етапи, то як би Ви охарактеризували образ героя кожного з цих періодів?

• **Д.С.-С.:** На першому етапі цей герой розгублений. Він не знає, куди йому рухатись. На другому етапі це такий герой, який рухається в обставинах, де йому варто йти на різні компроміси, угоди, приймати недосконалість суспільства. І на третьому етапі (думаю, що ми саме на цьому етапі перебуваємо) – це пошук нової генерації героїв. З якоюсь, скажімо, новою системою координат. Мені здається, що цей етап починається з 2014 року, а повномасштабне вторгнення підводить таку супержирну риску під цим пошуком, після чого таких персонажів, які були в екранному просторі доти, уже не буде. Ось тим і цікавий цей пошук нової системи координат серед героїв, які будуть з'являтися на екранах і серед жіночих, і серед чоловічих персонажів.

• **А.Т.:** Чи відбулися зміни в способах представлення героїв українського фільму протягом цього періоду? Які це були зміни?

• **Д.С.-С.:** Тут, напевно, треба брати конкретний знаковий фільм. Наприклад, Михайло Іллєнко у фільмі "Той, хто пройшов крізь вогонь" намагався показати персонажа, який всупереч обставинам став лідером маленького, але свого племені. Утративши власний дім, доньку, головний персонаж став своїм десь на чужині. "Гніздо Горлиці" (режисер Тарас Ткаченко) – це теж дуже цікавий приклад, тому що жінка, яка в Україні є успішною як мати, як дружина і як бізнесвумен, в Італії працює прибиральницею. Ось такий дисонанс. Ми бачимо спробу режисера показати, що роль і місце українців десь там, за кордоном, дуже незavidні. Це місце маленької людини, якою б успішною вона не була в себе на Батьківщині. Очевидно, це все від того, що наш менталітет передбачає те, що ми є господарями на своїй землі. І це бажання бути кимось і панувати в себе самому, незважаючи на чиюсь думку і маючи тільки, скажімо, власну волю. Цей аспект є засадничим. Після повномасштабного вторгнення РФ він починає звучати зовсім інакше. Такий опір, який українці чинять ворогу, зумовлений тим, що ця земля по праву наша і немає жодних інших альтернативних історій, окрім тієї, яка є історією українського народу. Це розуміння сильно позначається на поглядах персонажів.

• **А.Т.:** Які теми та аспекти українського суспільства концептуально важливі для трансформації образу героя?

• **Д.С.-С.:** Одними з найважливіших є тема міграції, тема сателітності і виходу з орбіти російського кіно і з-під впливу російського кінематографу, який серіалами потужно тиснув на українське кіновиробництво. Власне, втіленням виходу з-під російської "кіноопіки" 2013 року стало "Плем'я" Мирослава Слабошпицького, коли про українське кіно почали говорити як про самостійну одиницю. До того в Каннах, Венеції бачили лише російське кіно. І всі ці режисери, які здобували якісь важливі нагороди, приїжджали в Україну так само з російським кіно, яке виходило в прокат. Багато контенту російського виробляли в Україні, і так само багато українських професіоналів працювали на російський ринок. Тепер цей розрив дуже помітний. І самостійність орбітальна набула нечуваних турбулентних обертів у 2013-14-15 роках. І ось зараз ми вже там виходимо на такий рівень, коли немає жодного російського фільму в прокаті. Це чудово. Ми спостерігаємо за тим, як українські автори переосмислюють різні теми: 90-ті роки, історична доба: історія про Мустафу Джемільова у фільмі "Киснева станція" (режисер І. Тимченко), "Будинок Слово" (режисер Т. Томенко), "Хайтарма" (режисер А. Сеїтаблаєв). Кіно 90-х – ціла плеяда українських режисерів, загалом рефлексії 90-х: "Ля Палісіада" Ф. Сотниченка, "Носоріг" О. Сенцова, "Назавжди-назавжди" А. Бурякової, "Я і Фелікс" І. Цілик. Це означає, що ми рефлексуємо нашу реальність уже в кіноплощині і тем стає дуже багато. За роки незалежності назбиралося чимало тем, які мало проговорені або проговорені недостатньо, наприклад на тему Голодомору є один фільм О. Янчука "Голод 33". Сподіваюся, буде ще. Тобто накопичилося багато тем, про які нам є що сказати.

• **А.Т.:** Чи спостерігаєте ви зростання інтересу до українських героїв та їхніх історій в кінематографії? Які фактори сприяли цьому процесу?

• **Д.С.-С.:** Звичайно, я це спостерігаю. Хочеться, щоб якомога більше було українських фільмів, саме ігрових, тому що документальних знімають багато. В ігровому кіно є інтерес до різних сфер, там цікаві різні спектри життя: як ми змінюємося, як у нас працює система правосуддя, система покарань. Та сама "Ля Палісіада" порушує цю тему або "Як там Катя?" (режисерка Крістіна Тинькевич). Тему корупції потрібно постійно порушувати. Згадаймо Кобо Абе та його книгу "Жінка в пісках": якщо ви не відгрібатимете пісок, ваша домівка зникне. Так само з корупцією: з нею боротьба ніби з вітряками, вона має тривати постійно.

• **А.Т.:** Які виклики стоять перед вами і які в контексті персонажів?

• **Д.С.-С.:** У сьогоднішніх умовах, в умовах наджорстокої війни, кардинально змінилося життя людини. Ми ніколи не бачили, щоб діти ходили на похорони своїх однокласників, які загинули через обстріл. А зараз ми це бачимо. І вони зараз проживають цей досвід. Проживають цей досвід школярі, студенти... Ця трансформація вплине на цілі покоління. Знайти таку інтонацію, щоб розказати про свого сучасника, – це важливе завдання, про яке треба пам'ятати. Усі ці зміни, що відбуваються з нами, тектонічні, і ми просто на якомусь підсвідомому рівні будемо їх відчувати на собі. А як це показати в кіно? Як це зобразити? Зобразити так, щоб це не було вульгарною, щоб це було точно, влучно і без плакатності – це серйозний виклик.

• **А.Т.:** Чи можете ви передбачити, коли ця трансформація відбудеться?

• **Д.С.-С.:** Процес становлення героя як такого буде тривати як під час, так і після. Не буде якоїсь сталої величини, будуть завжди виникати нові контексти. І це добре. Чому? Тому що коли ми говоримо про якусь усталеність, це означає, що працює пропаганда. Що ми бачили в радянському кіно? Партизан і радянський воїн незмінно благородний, чесний. Протилежними рисами наділяли або зрадників, або шпигунів. І ось такий персонаж закріпився від кінця Другої світової війни і початку 50-х, а потім він все більше і більше усталювався в цензурі. Якщо ж персонаж починає сумніватися в правильності, доцільності своїх дій, то режисер зазнає утисків, а його картину ставлять на полицю. У зв'язку з цим згадаймо фільм "Комісар" А. Аскольдова. Або, наприклад, фільм "Сьомий супутник" О. Германа чи його друга картина "Перевірка на дорогах", коли в партизана є моральна дилема: це вибір між тим, щоб знищити велику кількість ворога або уберегти від смерті багатьох своїх побратимів. І, виявляється, для радянської номенклатури це неймовірно незручна дилема, а тому картину кладуть на полицю. Ось такі теми неможливо було порушувати. Беремо, наприклад, фільм "Криниця для спраглих" (режисер Юрій Іллєнко). З'являлося багато таких конотацій, які були незручні для радянської цензури, що виходила з канонічного шаблону героя. Хоча прекрасно в цей шаблон, зважаючи на якісь художні

знахідки, вписувався А. Тарковський з його фільмом "Іванове дитинство": хлопчик-партизан, втрачене дитинство, і таких хлопчиків було мільйони. Можна згадати тут і фільм "Летять журавлі" (режисер Михайло Калатозов). Так само бездоганний герой, а ось вона, жінка, його не дочекалася. Тема була на поверхні, потрібний був ідеальний герой, а потім – неідеальна героїня. Що більше ми бачимо якусь усталеність одного персонажа, то більше маємо підстав говорити про те, що за цим стоїть інститут цензури. Якщо герой змінюється і кожен автор має змогу ось цієї, скажімо, плюралістичної думки і право на власний голос, власну інтонацію, то це добре. Ці погляди, міркування можуть бути контрверсійні, і що більше суперечок, дискусій буде з цього приводу, то краще. Саме це дасть нам упевненість у правильному виборі теми для обговорення.

• **А.Т.:** Чи можливо створити інструкцію для кінематографістів про те, яким має бути сучасний кіногерой? Якщо так, то напишімо її зараз, хоча б 5 пунктів?

Д.С.-С.: Я б таких інструкцій ніколи б нікому не давав. Це, знаєте, те саме, якби хтось обирав би собі нареченого або наречену за певними пунктами – за зовнішніми рисами і внутрішніми якостями. І цих пунктів могло бути забагато чи всього кілька. Тому уявіть собі, що ви маєте зустріти когось, хто неймовірно вразить вас певними якостями. Тоді ці якості треба схарактеризувати і подумати, як із цієї людини створити кіноперсонажа. Тому я порадив би уважно вдивлятися в реальних людей, знайомитися з ними, якщо ви хочете створити якогось персонажа, знайомитися глибоко: розмовляти, знайти біографію, з'ясувати погляди. Усе, абсолютно все. Екзистенційні кризи, чому, закохався, вірить, не вірить, що боліло, зрада, відчуття розпачу, страх смерті перед відходом, що для людини любов та інше. Усе це робить погляди кожної людини неповторними, бо вони сформувалися внаслідок якихось обставин. А які це обставини? Досвід. Ось тому, коли у вас є персонаж з досвідом, яким ви його наділяєте, то продумайте біографію цього персонажа від початку до кінця. Нехай це буде навіть багато більше сторінок тексту, ніж ваш тритмент чи сценарій, але у вас буде реальна людина. І ось коли у вас з'явиться реальна людина з усіма її недоліками і чеснотами – не важливо вже, чи це антигерой, чи це герой – це буде просто жива людина. І чим більше ви розумітимете, що перед вами особистість, яка пережила щось, і ви знаєте, як цей пережитий досвід позначається на тому, що людина робить, як вона мислить тощо, тим швидше ви почнете розуміти, що персонаж створюється, по суті, як портрет у живописі. Перед вами все рівно сидить жива людина. Уявіть собі, що ви дивитесь на автопортрети Рембрандта. На них ми бачимо трохи кучерявого чоловіка. У нього то такий вусик, а то такий, то чоловік трішки неохайний. Ну і що такого, здавалось би? Ну намалював автопортрет і намалював. А коли ви прочитаєте біографію, дізнаєтесь, у який саме момент свого життя він створив цей автопортрет, після якої пережитої втрати, як це позначилося на ньому, ви почнете бачити перед собою живу людину. Побачити перед собою персонажа, живого, документального, непідробного, – це головне правило. А як цього досягнути? Так, ніби йдете на побачення з кимось чи в когось закохалися. Ви ж тоді хочете про цю людину все дізнатися. Так само має бути з героєм. Ви маєте знати про нього або про неї все. Вам має бути цікаво все. Навіть те, як вона чи він зрізає нігті (*сцена із фільму "Памфір" самого режисера Дмитра Сухолинткого-Собчука, яка в деяких глядачів викликала неоднозначні відгуки – А.Т.*), якою пастою чистить зуби. Вам має бути цікаво все, все, все, все. І тоді ви просто п'єте інформацією про ту людину, яка вам цікава. Ось так можна створити цікавого персонажа. Інакшого способу немає, як тільки самому закохатись у такого персонажа.

Alyona TYMOSHENKO, PhD Student
ORCID ID: 0009-0003-1501-9476
e-mail: timoshenkoalyona@gmail.com
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE IMAGE OF THE HERO IN MODERN UKRAINIAN CINEMA. INTERVIEW WITH DMYTRO SUKHOLYTKYY-SOBCHUK

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).17](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).17)

Anastasiia STEPANENKO, PhD Student

ORCID ID: 0000-0003-1125-6522

e-mail: hladka.anastasiiaa@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

REVIEW OF THE TRAINEESHIP AT THE UNIVERSITY OF PREŠOV

The University of Prešov is one of the leading higher education institutions in Slovakia, located in the city of Prešov. Founded in 1997, the university quickly established itself as an important educational and scientific center of the region. It offers a wide range of academic programs at bachelor's, master's and doctoral levels covering various fields of knowledge, including humanities, social sciences, natural sciences, theology, medicine and others. Training programs are aimed at developing critical thinking, practical skills and academic excellence.

The University of Prešov actively cooperates with foreign universities and scientific institutions, which allows students and teachers to participate in international exchange programs, joint research and projects. The university plays an important role in the cultural and social life of the region, organizing various events, conferences, seminars and cultural events that contribute to the development of civil society and cultural exchange.

During my traineeship, 58th International Academic Festival (Akademický Prešov) and FemFest 2024 were held in Prešov, with active participation from both students and teachers of the university.

Ukrainian students enrich the cultural diversity of the University of Prešov. They bring unique perspectives, traditions, and experiences that enhance the multicultural environment on campus. Cultural events and activities organized by Ukrainian students contribute to the broader understanding and appreciation of Ukrainian culture among the university community.

What about my traineeship, it was divided into two parts; at the very beginning, I became familiar with the receiving institution, the working environment, team of employees, his/her mentor and tasks, rules and guidelines related to safety at work, protection of health at work, hygiene and fire protection.

The second part of the traineeship was a continuation of the fulfillment of tasks given by the receiving institution specified below:

1. Lecture for students of aesthetics on the topic: Cultural practice of image.

The theme of this lecture lying in Gottfried Boehm's conception of the cultural practice of images offers a valuable framework for understanding the complex role of visual representation in contemporary culture. By understanding Boehm's theories, we can gain a deeper appreciation of how images shape and reflect cultural identity, values, and practices. The lecture underscores the importance of visual literacy and critical engagement with images in an increasingly visual culture.

2. Lecture for students of aesthetics on the topic: Internet meme as a visual practice of postmodern media landscape.

Internet memes represent a visual practice of the postmodern media landscape, embodying intertextuality, irony, and hyperreality. They democratize content creation, serve as tools for social commentary and activism, and foster community building. As memes continue to evolve, they will remain a significant and dynamic element of digital culture, reflecting and shaping the complexities of contemporary media. This lecture about the importance of understanding memes not merely as humorous distractions but as powerful cultural artifacts that offer insights into the postmodern condition. At the lecture, I demonstrated Ukrainian internet memes. We also discussed the current Slovak memes and compared the current topics and visual images of the memes of both countries.

3. Workshop for students of aesthetics on the topic: Classification and analysis of Internet memes.

The workshop on "Classification and Analysis of Internet Memes" aims to provide participants with a comprehensive understanding of the various types of internet memes and the methodologies used to analyze them. Internet memes are a dynamic and influential component of digital culture, reflecting and shaping social norms, political opinions, and cultural trends. This workshop equipped participants with the tools to classify different memes and analyze their content, dissemination, and impact.

The internship was useful and productive, and provided a significant contribution to my professional and academic growth.

I gained experience working in a new environment, got to know a team of professionals, and learned the rules and guidelines related to the work of a higher education institution in Slovakia. This internship became an important stage in my professional activity, providing the necessary knowledge and skills for further successful development in the field of aesthetics and cultural studies. The competencies acquired and improved during the internship will be applied by me in conducting scientific research, which will contribute to my further academic development.

Анастасія СТЕПАНЕНКО, асп.

ORCID ID: 0000-0003-1125-6522

e-mail: hladka.anastasiiaa@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ОГЛЯД СТАЖУВАННЯ В ПРЯШІВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).18](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).18)

Tetiana KLYNINA, PhD, Senior Research Fellow
ORCID ID: 0000-0002-0334-9852
e-mail: tetiana.klynina@austin.utexas.edu
University of Texas at Austin, Austin, USA

A FEW SKETCHES ABOUT #CONNEXIONS24 (OR WELCOME TO #CONNEXIONS24)

March 18-20, 2024, The University of Texas at Austin, USA, Texas, hosted the annual #Connexions conference. Traditionally, the organizer of the conference was the Slavic and Eurasian Studies Department (Head – professor Mary Neuburger) for the second year in a row, with the direct participation of the Clement Center for National Security at The University of Texas at Austin and Global (Dis)Information Lab at The University of Texas at Austin. Unlike last year's theme – "Global Media in Diplomacy and Foreign Policy", this year's conference was dedicated to "Developing Global Leadership for the Networked Information Age". Aiming at the development of interdisciplinary cooperation, global thinking, leadership, and the search for innovative solutions, the conference was "dedicated to unraveling the complexities of information disorder, civil (dis)engagement, and the digital (r)evolution".

#Connexions24 was excellent not only in content but also in form. Each day of the conference was equally divided into keynote, panel, book talk, poster session, and networking. This year's «innovation» of the conference was a series of organized workshops and book signing. The topics of the workshops were diverse (Deepfakes/Cheapfakes; Puppet Masters; Information Laundering; Foreign Influence Risk Index, etc.). The workshop «Telegram & The Far Right» by Bellingcat was one of the most popular and crowded. This workshop covered how to find, monitor, and archive content from Telegram, and several methods of using information extracted from Telegram in digital footprint investigations, using examples from Bellingcat investigations. Book signing sessions were presented by one of the best-knowing authors Peter Pomerantsev (new book "How to Win an Information War: The Propagandist Who Outwitted Hitler", Hachette Book Group, 2024) and Lee McIntyre (new book "On Disinformation: How to Fight for Truth and Protect Democracy", The MIT Press, 2023).

#Connexions is not about long boring speeches. #Connexions is about cross-industry, cross-disciplinary, and international partnerships that seek creative and diverse solutions to develop the information space and counter-narratives.

References

#Connexions23 (2023). <https://www.slavx.org/connexions>
#Connexions24 (2024). <https://www.connexions.ai/>

Тетяна КЛИНІНА, канд. іст. наук, ст. дослідник
ORCID ID: 0000-0002-0334-9852
e-mail: tetiana.klynina@austin.utexas.edu
Техаський університет в Остіні, Остін, Сполучені Штати Америки

КІЛЬКА НАРИСІВ ПРО #CONNEXIONS24, АБО ЛАСКАВО ПРОСИМО ДО #CONNEXIONS24)

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

Наукове видання



УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЖУРНАЛ



№ 1(14)/2024

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 12,8. Наклад 300. Зам. № 224-11040.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл3.
Підписано до друку 03.06.24

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"

Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна

☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 58; (38044) 239 31 28

e-mail: vpc@knu.ua; vpc_div.chief@univ.net.ua; redaktor@univ.net.ua
<http://vpc.univ.kiev.ua>

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02