

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені І. І. МЕЧНИКОВА
ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ
ЦЕНТР ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ НАН УКРАЇНИ

V ВЕРНИКОВСЬКІ ЧИТАННЯ (2025)

МАТЕРІАЛИ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ ПАМ'ЯТІ МАРАТА ВЕРНИКОВА

ОДЕСА
ОНУ
2025

УДК 1:130.2(082)
П994

Редакційна колегія:

І. В. Голубович, д-р філос. наук, проф. (Одеса);
М. В. Кашуба, д-р філос. наук, проф. (Львів);
О. С. Кирилюк, д-р філос. наук, проф. (Одеса);
Н. І. Ковальова, канд. філос. наук, доц. (Одеса);
В. Л. Левченко, канд. філос. наук, доц. (Одеса) – *головний редактор*;
К. В. Райхерт, канд. філос. наук, доц. (Одеса);
О. М. Роджеро, канд. філос. наук, проф. (Одеса);
І. В. Сумченко, канд. філос. наук, доц. (Одеса);
В. В. Готинян-Журавльова, д-р філос. наук, доц. (Одеса);
С. П. Шевцов, д-р філос. наук, проф. (Одеса).

*Рекомендовано до друку вченою радою факультету історії та філософії
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
Протокол № 8 від 07.05.2025 р.*

П994 **V Верниковські читання (2025) [Електронний ресурс] :** матеріали наук. читань пам'яті Марата Верникова / відп. ред. В. Л. Левченко. – Електронні текстові дані (1 файл : 1,8 МБ). – Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2025. – 246 с.
ISBN 978-966-186-352-0

Збірка містить тези доповідей та статті, представлені на V міжнародній конференції «Наукові читання пам'яті Марата Верникова», яка відбулася у 2025 року в місті Одеса, Україна, на базі факультету історії та філософії Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Для фахівців з філософії та культурології, аспірантів і студентів гуманітаріїв і широкого кола читачів.

УДК 1:130.2(082)

ISBN 978-966-186-352-0

© Автори статей, 2025
© «Одеська гуманітарна традиція», 2025
© Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова, 2025
© Центр гуманітарної освіти НАН України, 2025



ВЕРНИКОВ Марат Миколайович (25. 06. 1934, с. Щербинівка, Донец. обл. – 14. 09. 2011, м. Львів) – філософ. Д-р філос. н. (1981), проф. (1984). Засл. діяч н. і т. України (1999). Закін. Львів. ун-т (1957). Працював зав. каф. філософії Львівського лісотех. ін-ту (1969–74); зав., пров. н. с. відділу філософії Ін-ту сусп. наук АНУ (нині Ін-т українознавства НАНУ, 1974–97). Від 1997 – гол. ред. ж. «Філософські пошуки», голова Всеукр. асоц. філос. спілок. Від 1999 – проф. філос. ф-ту, від 2002 – зав. каф. культурології Одеського національного ун-ту імені І. І. Мечникова. Досліджував проблему кризи ідеалізму та формування наук. світогляду; історію вітчизн. та польс. філософії. Вивчав спадщину Львів.-варшав.

філос. школи, погляди С. Балея (упорядкував його філос. спадщину); простежував тенденції персоналістсько-екзистенціал. спрямування в історії укр. і зарубіж. філософії. Пр.: *Философская концепция Львовско-варшавской школы* // ВФ. 1969. № 6; *Методологический анализ кризиса философского идеализма: На мат. польс. философии конца XIX – первой трети XX в. К.*, 1978; *Соціально-філософський аналіз провідних принципів типології суспільств* // *Державність*. 1996. № 2; *Екзистенціальна онтологія і філософська антропологія* // *Філосо. пошуки*. Л.; О., 1997. Вип. 3; *Спадщина Степана Балея в контексті сучасного суспільного розвитку і його тенденцій* // *Там само*. 1999. Вип. 9; *Життя і наукова діяльність академіка Степана Балея* // *ФД*. 2001. № 5 та ін.

РОЗДІЛ I

Аль-Худур Д. М.

студентка 2-го курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

ВІДТВОРЕННЯ РУХУ В АВАНГАРДНОМУ ЖИВОПИСІ XX СТ.

Кінець XIX - початок XX ст. був періодом активного розвитку техніки, індустріалізації, урбанізації та глибоких змін у суспільному устрої. Саме в цих умовах виникає таке явище в мистецтві як авангардизм. Панівний впродовж століть у живописі реалізм поступово відійшов на задній план, надаючи простір експериментам із кольором, новим засобам вираження форм і сенсів. Художники-авангардисти активно досліджували, зокрема, рух: розробляли нові способи його зображення та намагались відобразити швидкість, ритм і динамічність сучасного життя. Актуальність теми зумовлена необхідністю глибшого розуміння засобів відтворення руху в авангардному живописі як ключового аспекту художніх пошуків XX ст., нові прийоми не лише визначили стиль епохи, а й заклали основи для подальшого розвитку сучасного мистецтва. Це дослідження дозволяє виявити те, як мистецтво може відображати зміни в суспільстві, трансформуючи їх у візуальні образи.

Під впливом соціальних потрясінь, індустріалізації, політичних революцій і технічних досягнень минулого століття, митці почали шукати нові способи відобразити сучасний світ у його нестабільності, динамізмі та невизначеності. Творчість авангардистів часто була спрямована на провокацію, порушення усталених норм та стимулювання нового мислення, а ідеї і теми, які вони обирали, резонували з настроями суспільства та його потребами в оновленні. Серед постійних змін, поняття руху набуває особливого значення, зокрема, у живописі. Рух для авангардистів став не просто композиційним елементом картини, а відображенням світу, що їх оточував. Кожен окремий художній напрям пропонував свої унікальні техніки для зображення руху, тому їхні загальні риси важко звести до єдиної стилістичної

тенденції. Для аналізу ключових підходів розглянемо 3 напрями: футуризм, кубізм, та експресіонізм. Вони, хоча й виникли у схожих соціально-культурних умовах, проте мали на меті зовсім різне і відповідно пропонують дещо різні інтерпретації динаміки та змін світу у своїй творчості.

Футуризм – італійський авангардний рух початку XX ст., спрямований на прославлення швидкості, технічного прогресу та сучасності. Художники наряду засуджували минуле, оскільки вважали, що вплив минулих культур був надзвичайно гнітючим, особливо в Італії. Основною метою футуристів було вловити динамізм і енергію сучасного світу в своїх творах, тож, не дивно, що вони були надзвичайно стурбовані концепцією руху і розробляли власні прийоми вираження швидкості. Вони експериментували із формами, поєднували кубістичну фрагментарність із відчуттям ритму. Футуристи відмовились від традиційної лінійної перспективи, натомість вони використовували роздроблені форми, гострі кути і накладання площин. Також однією з поширених технік було розмиття та повторення: художники переносили на полотно кілька моментів руху одночасно. Ця техніка мала на меті відтворити те, як людське око сприймає рух і зміни з часом, особливу роль тут відігравали хронофотографічні дослідження. Також використовувалися швидкісні лінії та сліди руху, аби передати розмитість об'єктів у русі та підкреслити їхню швидкість. Як вже зазначалось, художники наряду були зачаровані технологічним прогресом, появою автомобілів, літаків і потягів, вбачаючи в цих машинах символи швидкості, сили та енергії сучасного світу. У своїх роботах вони прагнули передати захват від їх потужності. Зокрема, захоплення футуристів рухом поширилося і на хаос та насильство війни. За допомогою інноваційних методів і глибокого залучення до динамізму сучасного світу, художники-футуристи створили візуальну мову, яка відзначає хвилюючу швидкість свого часу. Спадщина футуризму спонукає нас бачити світ у стані постійної трансформації.

Кубізм – одна з найбільш новаторських та впливових течій в історії мистецтва, що виникла на початку XX ст. в Парижі. Кубізм

прагнув передати на полотні складність та багатовимірність світу, уникаючи фіксованих точок зору і дозволяючи глядачам поновому взаємодіяти з мистецтвом. Це було відображенням зростаючого усвідомлення того, що світ – це не окрема сутність, а складна взаємодія, на яку впливають особисті погляди та навколишнє середовище. На відміну від футуристів, для яких рух був наскрізною тематикою, кубісти все-таки більше уваги приділяли саме аналізу форми і простору, передаючи рух та динаміку скоріше натяками, ніж прямим зображенням. Ставлення кубізму до форми було основою його художньої революції. Під час своєї ранньої фази, відомої як «аналітичний» період, художники прискіпливо вивчали предмети, розчленовуючи їх на найелементарніші складові. Цей процес мав на меті охоплення самої суті предмета. Розбиваючи об'єкти на фундаментальні частини, кубізм поставив під сумнів традиційне уявлення про єдиний фіксований момент у часі та запропонував глядачам залучитися до глибшої складності навколишнього світу. Фрагментація об'єктів дозволила одночасно представити кілька точок зору та вимірів в одній композиції. Ця деконструкція та повторне збирання форми надали кубістичним творам мистецтва багатогранність, де об'єкти були не статичними, а активними – тобто вони знаходились ніби в постійному русі. Фрагментована перспектива спонукала глядачів залучитися до твору мистецтва, вийти за межі пасивного спостереження в спробах зібрати об'єкт своїм поглядом. Також кубізм привніс у мистецтво тактильний вимір завдяки своєму новаторському підходу до текстури. Художники включили колаж і елементи змішаної техніки в свої роботи, зокрема газетні вирізки, тканину, пісок, фрагменти тексту, які підкреслювали матеріальність їхніх робіт. Текстури реального світу у композиції стирали межі між мистецтвом і реальністю. Цей тактильний вимір додав кубістичним творам глибини та складності, викликав ілюзію руху, адже різні фрагменти ніби нашаровувались один на одного, що змушувало глядача одночасно бачити різні ракурси об'єкта. Художники-кубісти також експериментували із зіставленням контрастних кольорів в одній композиції, створюючи візуальну напругу. Підсумовуючи,

кубізм був не просто новим напрямом у мистецтві – він змінив загальноприйняте бачення світу, розклавши дійсність на фрагменти, і розширив межі сприйняття реальності та її зображення.

Енергійність і насиченість фарб, помітні контрастні кольори, деформовані об'єкти і люди – те, що перш за все відрізняє експресіонізм від інших стилів живопису. В якомусь сенсі картини в стилі експресіонізму стали реакцією художників не тільки на мертве і суворе класичне мистецтво, а й на оптимістичне зображення світу імпресіоністами. Знов ж таки, як і у кубістів, основною метою експресіоністів було не відображення руху. За допомогою сміливих кольорів, спотворених форм і динамічного мазка, художники-експресіоністи прагнули передати саме внутрішнє хвилювання та суб'єктивну реальність особистості, пропонуючи різкий контраст об'єктивному світу, який зображували їхні попередники. Завдяки ряду прийомів вони передавали емоції та енергію, і в той самий момент – рух, не звертаючись до реалістичного зображення. Художники-експресіоністи часто змінювали пропорції, викривлювали форми та фігури, аби посилити емоційний вплив. Ці зміни були навмисним прийомом відходу від традиційних уявлень і зосередження на внутрішньому досвіді суб'єкта. Колір в живописі експресіонізму був ще одним з найважливіших інструментів передачі емоцій та динаміки. Художники часто використовували сміливі, ненатуралістичні кольори. Цей відхід від реалізму дозволив їм більш прямо передати такі почуття, як туга, пристрась і тривога. Експресіоністи часто також використовували асиметричну композицію: зміщували центр картини та нагромаджували форми аби створити рух, напругу та хаос. Акцент експресіонізму на емоціях, суб'єктивності та дослідженні внутрішнього «Я» змусив художників і глядачів глибше зануритись в людський досвід. Відійшовши від традиційного репрезентативного мистецтва та зосередившись на грубому, нефільтрованому зображенні особистих і психологічних станів, митці напряму створили потужну та міцну спадщину, яка продовжує надихати сучасне мистецтво.

Відтворення руху у творах авангардистів стало не просто

технічним прийомом та елементом композиції в картинах, а в першу чергу – відображенням глобальних змін у суспільстві. Кожен з розглянутих напрямів демонструє власні унікальні прийоми, що зумовлено тим, що кожен з них має власну філософію та ставлення до навколишніх трансформацій. Футуристи особливо захоплювалися зображенням швидкості та механічного руху, прагнучи передати енергію та пульсацію сучасного міста. У кубізмі рух був представлений через багатовимірність і деконструкцію форм. Вони уникали прямого зображення руху, але натякали на нього через фрагментацію об'єктів і композиційні нашарування. Експресіоністи ж акцентували увагу на енергії та емоційному динамізмі. Вони використовували в своїх роботах насичені кольори, викривлені форми та спонтанні мазки, аби підкреслити не стільки рух у фізичному сенсі, скільки динаміку внутрішнього стану та емоційного світу людини.

Таким чином, авангардизм XX ст. став важливим етапом розвитку мистецтва, що сформував нові концепції зображення руху та сприйняття світу. Нові техніки не лише відображали зміни тогочасного світу, а й заклали основи для подальшого розвитку живопису. Спадщина авангардизму продовжує надихати сучасних художників на експерименти з рухом та динамікою, підкреслюючи, що мистецтво здатне відображати і навіть передбачати соціальні та технологічні трансформації.

Афанасьєв О. І.

доктор філософських наук, професор,
кафедра філософії, історії та політології,

Національний університет «Одеська політехніка»

ПРОБЛЕМА ЦІЛІСНОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

Історична пам'ять є складним конструктом, що проявляється як в індивідуальній свідомості, так і в суспільному контексті, виявляючись у різноманітних текстах та матеріальних об'єктах. Вона формується в процесі соціалізації особистості, базуючись на отриманій освіті та особистих враженнях, і постійно підкріплюється новою інформацією та різними матеріальними пам'ятками. Проте, історична пам'ять також підлягає періодичному «перезавантаженню» під впливом змін соціально-політичного укладу, зрушень у суспільній свідомості та перегляду ідеологічних чинників. Це перезавантаження особливо помітне в сучасній Україні в контексті російської агресії [1].

Незважаючи на різні думки індивідів та соціальних груп щодо подій минулого, загалом історична пам'ять більшості країн світу є більш-менш цілісним утворенням, а якщо і є розбіжності, вони не часто мають життєво важливе значення. А ось сучасна історична пам'ять в Україні не є такою цілісністю. Можна констатувати її розщепленість між радянською історичною парадигмою, яка корегує з російською великодержавністю, та власне українською. Деякі дослідники вважають, що фактично в Україні відбулося формування двох національних спільнот – з кардинально відмінними культурними кодами, символами, історичними наративами і ціннісними орієнтаціями [3, с. 217–230]. В основі цього поділу лежать дві ідентичності, два ідентичнісні комплекси: неоколоніальний та антиколоніальний [3, с. 225].

Кожен із них має загальнонаціональне поширення – у тому сенсі, що носіїв таких ідентичностей можна знайти по всій території України. В одних регіонах їхня поширеність може бути значно вищою, ніж в інших, звідки й виникає ілюзія їхньої «регіональності». Проте насправді ані один ідентичнісний комплекс, ані другий не визначається регіоном (Схід/Захід), хоча й виразно корелює з регіональним чинником. Так само не визначається він ані

етнічності (росіяни/українці), ані мовою, хоча й тут є статистично значуща кореляція. Не визначається він навіть ідеологією, бо у рамках кожного ідентичнісного комплексу є широкий ідеологічний спектр (ліві/праві, ліберали/авторитаристи), хоча й тут можна доглядіти певну кореляцію між антиколоніальною ідентичністю та ліберальнішими поглядами і, навпаки, між ідентичністю неокolonіальною та поглядами переважно авторитарними [3, с. 217–230]. Цікаве в цьому відношенні пам'ять про Б. Хмельницького чи Т. Шевченко. В антиколоніальній пам'яті обидва є борцями за національне визволення і провісниками майбутньої незалежності. В неокolonіальній пам'яті першого шанують як борця за «возз'єднання», другого – як співця «сім'ї вольної нової». Тобто обох можна трактувати як своєрідних провісників майбутнього СРСР.

Неокolonіальний наратив має глибокі історичні коріння не тільки в радянському, але й в дорадянському минулому. «У багатьох сенсах, – пише Єскельчик, – тогочасні українські культурні діячі поводитися як класичні місцеві еліти, котрі визначали свою відмінність і захищали свою культурну сферу, не кидаючи виклик імперії (а насправді обґрунтовуючи саме імперське домінування)» [2, с. 25].

Російсько-українська війна і розуміння Росії як агресора внесли суттєві корективи в ці два осмислення історичної пам'яті і призвели до зменшення прихильників неокolonіального бачення України. Але коріння неокolonіального розуміння минулого і майбутнього залишилось і може вдатись взнаки при несприятливій воєнній чи навіть післявоєнній ситуації. Можна погодитись з точкою зору того, що єдиний вихід для України – це (само)ототожнення її громадян не з тою чи тою версією минулого, а з певною візією майбутнього, з ефективними інституціями, що забезпечують обнадійливий і вкрай бажаний для всіх цивілізаційний прорив. Тільки така політика здатна легітимізувати державу в очах громадян і зробити проблему наявних у ній двох колективних пам'ятей і двох ідентичностей другорядною [3, с. 230]. До цього слід додати, що підґрунтям цього процесу є поразка і радикальна зміна сучасного політичного

режиму в Росії.

Список використаної літератури

1. Гуманітарні виміри воєнних часів: наукове та філософське осмислення: колективна монографія / О. І. Афанасьєв, В. І. Безродна, В. Ю. Жарких, та ін.; за ред. проф. В. Ю. Жарких, доц. Н. М. Рибка. Одеса: Олді+, 2024. 334 с.
2. Єсельчик С. Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ: Критика, 2008. 303 с.
3. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід / Ю. Шаповал, Л. Нагорна, О. Бойко та ін.; за загальною

Афоніна Є.,
магістрантка,
кафедра філософії,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

ЩОБ НЕ ПЛАКАТИ, Я СМІЯВСЯ: «ЗАПОВІТ» ФРАНСУА ВІЙОНА

Франсуа Війон – один із найзагадковіших поетів пізнього Середньовіччя, чия творчість поєднує в собі нищівний сарказм, гірку правду життя та глибокі роздуми про смерть. Його «Заповіт» (1461) – це не просто літературний твір, а справжній екзистенційний маніфест, у якому автор, передчуваючи власний кінець, підсумовує своє життя, висміюючи владу, суспільство і самого себе.

На перший погляд, «Заповіт» здається пародією на традиційні документи, в яких людина перед смертю розподіляє свої статки. Проте Війон, не маючи нічого, крім свого гострого розуму, «роздає» злидні, гіркий досвід і насмішки. Він висміює правителів, ченців, багатіїв – усіх, хто користується владою, забуваючи про власну смертність.

Проте за цією насмішкою прихована глибша тема – безсилля людини перед долею. Війон розуміє, що його життя – це низка помилок і невдач, але водночас він не кається, а перетворює свою долю на поетичну гру. Він ніби говорить: якщо життя – це театр абсурду, то найкраща відповідь на нього – сміх.

«Заповіт» написаний у традиційній для середньовічної поезії баладній формі – вірші римуються, ритм чіткий, що надає тексту легкості навіть попри його глибоку філософську наповненість. Ця форма дозволяє Війону балансувати між насмішкою та відчаєм: навіть коли він говорить про бідність, злиденне життя та неминучу смерть, це звучить майже як пісня.

Використання рефренів і повторів робить текст схожим на своєрідний роздум, що кружляє навколо тих самих мотивів: молодість минула, життя змарноване, але сенсу шкодувати вже немає. У цьому відчувається певний стоїцизм – світ несправедливий, але людина мусить прийняти його таким, яким він є.

«Заповіт» можна розглядати як частину середньовічної традиції карнавальної літератури, де світ перевертається з ніг на голову. Бідняки стають царями, дурні – мудрецами, а смерть стає не страшним кінцем, а лише черговим епізодом безглузлого спектаклю.

Проте, на відміну від традиційного карнавалу, де сміх є способом тимчасово зняти напругу, у Війона він має відтінок приреченості. Його герой не сподівається на відродження чи виправлення світу – він просто визнає його хаос і приймає його як є.

Попри те, що Війон жив у XV столітті, його погляди можна порівняти з ідеями модерного екзистенціалізму. Як і Камю чи Сартр, він показує людину, позбавлену ілюзій, що стикається з абсурдністю світу. Він не знаходить вищого сенсу, не намагається виправдати своє існування через Бога чи мораль – він просто живе, приймаючи всі суперечності буття.

У цьому сенсі «Заповіт» є своєрідним викликом традиційному християнському світогляду. Якщо в релігійному дискурсі смерть – це перехід до вічного життя, то для Війона вона – лише логічний фінал безтурботної й невпорядкованої подорожі.

«Заповіт» Франсуа Війона – це унікальний текст, що балансує між жартом і трагедією, між насмішкою і відчаєм. Його автор не просить співчуття і не шукає виправдання – він просто лишає нам свої слова, ніби заповідаючи кожному читачеві можливість самому знайти сенс у хаосі життя.

І саме в цьому полягає головна філософська думка «Заповіту»: ми не вибираємо свою долю, але можемо вирішити, як до неї ставитися. Чи варто боятися неминучого кінця? Чи, можливо, найкращою відповіддю буде сміх – навіть якщо це сміх крізь сльози?

Барська Ю.,

студентка 4 курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

ВНЕСОК УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У РОЗВИТОК МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО СУСПІЛЬСТВА КРАЇН ПЕРЕБУВАННЯ

Українська діаспора відчула на собі необхідність проживання в інших спільнотах через еміграцію та зробила вагомий внесок у процес міжетнічного діалогу. Починаючи від перших хвиль переселенців наприкінці XIX століття і до сучасної міграції, спричиненої глобальними викликами, українці не лише адаптувалися до нових умов, а й активно впливали на соціокультурне середовище країн проживання.

Еміграція українців у XX столітті зазвичай поділяється на три або чотири хвилі: перша – довоєнна (кінець XIX ст. – 1914 р.), друга – міжвоєнна (1918–1939 рр.), третя – післявоєнна (після 1945 р.), а четверта – сучасна (від кінця 1980-х років). В схемі трьох хвиль першу хвилю часто не виділяють окремо, а включають в загальні процеси переселення кінця XIX ст.

Перша хвиля української еміграції почалася в кінці XIX століття і тривала до початку Першої світової війни. Основними причинами для масового виїзду стали економічні труднощі і перенаселення сільських територій. Перші українці селилися в США, Канаді, Бразилії та Аргентині. В Сполучених Штатах, особливо в штаті Пенсильванія, вони працювали в шахтах і на металургійних підприємствах. В Канаді ж українці займалися землеробством, отримуючи безкоштовні земельні ділянки для освоєння прерій в таких провінціях, як Манітоба, Саскачеван та Альберта. Еміграція до Бразилії та Аргентини також була помітною, хоча вона була менш масштабною. За цей період близько 350 тисяч українців переїхали до Сполучених Штатів, здебільшого з Галичини, Лемківщини, Буковини та Закарпаття. У Канаду прибуло близько 170 тисяч осіб, що складало значну частину населення певних провінцій.

Перша світова війна (1917–21 рр.) призвела до нової хвилі еміграції, яку часто називають другою (в моделі чотирьох хвиль) або першою (в моделі трьох хвиль). Зокрема, значна кількість українців переїхала в країни Східної та Центральної Європи, де активізувалася культурна та наукова діяльність. У цей час виникли численні академічні та громадські інституції, серед них – Український вільний університет, Український науковий інститут у Берліні та Варшаві, Українська господарська академія, Український високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова. Заходами Українського академічного комітету 1926 і 1932 проведено наукові з'їзди в Празі. Однак у 1920–30-х рр. відбулося поступове розпорошення українських емігрантів по Європі: частина емігрантів повернулася в Радянську Україну, а інші переселилися до країн Північної та Латинської Америки, Західної Європи. Протягом міжвоєнного періоду також збільшилася трудова еміграція з українських земель, що входили до складу Польщі, Румунії та Чехословаччини, Канади, США, Аргентини, Парагвайю, Бразилії, Франції, Німеччини, Бельгії та Латвії.

Друга світова війна призвела до нової великої хвилі еміграції українців, яка отримала назву післявоєнної або третьої хвилі. Вона складалася переважно з людей, що потрапили в табори в окупованих зонах Німеччини, Австрії та Італії. В кінці 1940-х – на початку 1950-х років ці люди переїхали на постійне місце проживання в США, Канаду, Австралію, Аргентину, Великобританію, Бразилію, Венесуелу, Нову Зеландію, Францію та інші країни. У Північній і Південній Америці, Західній Європі й Австралії в 1950–70-х рр. постала потужна мережа громадських, культурно-освітницьких, фінансових й інших українських еміграційних організацій та інституцій, з яких виокремилися координаційні органи-надбудови – Світовий конгрес вільних українців, Український конгресовий комітет Америки, Конгрес українців Канади тощо.

Четверта хвиля (чи третя), або сучасна хвиля еміграції почалася з періоду «перебудови» в 1986 році та з проголошенням незалежності України в 1990-х рр. В основному, це були переселення з західних регіонів України на постійне проживання

до Канади, США, Австралії та Німеччини. Протягом 1990–2000-х рр. внаслідок складної економічної ситуації, що склалася після розпаду СРСР, зросла сезонна трудова еміграція українців до Греції, Іспанії, Італії, Нідерландів, Німеччини, Польщі, Португалії, Словаччини, Угорщини, Чехії, РФ та країн Балтії. Загальна кількість таких емігрантів коливалася від 5 до 12 мільйонів осіб. Щорічно на заробітки виїжджало від 1 до 3 мільйонів людей. Кількість щорічних сезонних (заробітчан) емігрантів з України становила від 1-го до 2,5–3-х млн осіб. Завдяки цим процесам у другій половині 20 століття сформувалися різні діаспорні громади українців. За різними оцінками, зараз поза межами України проживає від 10 до 21 мільйона осіб українського походження.

Після 2022 року багато українців опинилися за кордоном через війну, і їхня інтеграція стала значущою темою. Згідно з оновленими даними УВКБ ООН, кількість українських біженців у Європі станом на 16 вересня 2024 року оцінювали в 6,218 млн, а загалом у світі - у 6,780 млн.

Тож, діаспора не лише адаптується до нового середовища, а й активно бере участь у розвитку мультикультурного суспільства, взаємодіючи з місцевими громадами та збагачуючи культурне життя приймаючих країн. Наприклад, у Польщі, Канаді та Німеччині діють українські культурні центри, де проходять заходи, що сприяють взаєморозумінню між культурами. Через музику, літературу та мистецтво діаспора допомагає створювати відкритий і толерантний суспільний простір.

Українська діаспора відіграє важливу роль у формуванні та розвитку мультикультурного суспільства в країнах перебування. Після аналізу чотирьох історичних хвиль еміграції з'ясовано, що українці не лише адаптувалися до нових умов, а й активно впливають на культурне, соціальне та економічне життя приймаючих держав. Після 2022 року роль діаспори ще більше зросла, оскільки нова хвиля вимушених переселенців стала важливим фактором демографічних змін у багатьох країнах. Подальші дослідження можуть зосередитися на впливі сучасних хвиль еміграції на процеси інтеграції українців у нові соціокультурні контексти. Також перспективним напрямом є порівняльний аналіз

моделей адаптації українських мігрантів у різних країнах. Це дозволить визначити ключові фактори успішної інтеграції та бар'єри, які ускладнюють цей процес.

Бевзюк Н. П.,

кандидат історичних наук, доцент,
кафедра філософії,
Одеський національний університет
імені І.І. Мечникова

ОСОБЛИВОСТІ ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ П. РІКЕРА

Поль Рікер є одним з самих впливових і різнобічних філософів ХХ століття, перш за все відомий своєю новаторською ідеєю, яка об'єднала феноменологію з герменевтикою. Філософія Рікера охопила широкий спектр дисциплін, включаючи текстову інтерпретацію, психоаналіз, міфологію, біблійну екзегезу, теорію метафор, нарративну теорію і в результаті зробила революцію у феноменологічній герменевтиці, надавши нові методології для розуміння складнощів людського існування, мови і інтерпретації.

Рікер визнає три форми феноменології: кантівську, гегелівську і гуссерлівську, але його власна концепція безумовно пов'язана з проектом Е. Гуссерля, хоча він і не відмовляється від філософії І. Канта. Для Рікера буття суб'єкту не тотожне безпосередньому сприйняттю. Це дає основу для необхідності використання герменевтичної теорії тлумачення. Оскільки завдання розкриття об'єктивності, яка лежить в основі процесу розуміння, не може бути виконано за допомогою припинення суб'єктивності, Рікер робить акцент на дискрептивній феноменології, але за наявності першого кроку – феноменологічної редукції, яка визначає концентрацію уваги на явищах речей, а не на самих речах. Так феноменологія стає початком філософії, а не її завершенням.

Для Рікера сфера людської діяльності є переважно сферою герменевтики – вона носить характер тексту, який треба прочитати і інтерпретувати. Тому Рікер вважає, що герменевтика вимагає від феноменології того рівня свідомості, яка, перш ніж стати рефлексією, прямує за власні межі. Феноменологія починається тоді, коли людина не задовольняється життям, а перериває його, щоб його позначити. Герменевтика продовжує цей рух у власній сфері – в знанні про дух взагалі. Так відбувається

щеплення феноменології до герменевтики.

Найбільш наочно Рікер продемонстрував феноменологічний метод на прикладі феномена волі. Він вважає, що неможливо досліджувати феноменологію волі безпосередньо за допомогою свідомості, поза вивченням того, *що ми говоримо* про волевиявлення, тобто поза відношенням між мовою і дією. Основи феноменологічної герменевтики Рікер заклав, досліджуючи діалектику вольового і невольового. І хоча він не був прихильником психічного обґрунтування в філософії (його критика герменевтичних концепцій філософії життя В. Дільтея), тим не менш якраз у філософії життя Рікер знаходить джерело феноменологічної герменевтики. Також його увагу привертає концепція З. Фрейда, в якій засновник психоаналізу побачив в діяльності уяви продовження поведінки, в якій сенс останньої передається не прямо, а алегорично, у формах культури, історії, моралі, релігії, творів мистецтва. Тобто, саморозуміння суб'єкту опосередковано знаками, символами, текстами, що розсіюють ілюзію про безпосереднє розуміння «Я», передбачаючи не прямий шлях, а через багатство смислів, що передаються культурою, в якій існує і яку створює «Я». Рікер вважає, що потрібно розробити систему тлумачення, щоб проаналізувати сенс ілюзій і сновидінь і виявити потаємні значення і бажання, які стоять за символами, особливо тими, які мають безліч смислів. Він розглядає взаємодію довільного і недовільного, які неможливі один без одного, і ставить перед собою подвійне завдання: по-перше, описати взаємодію між довільним і недовільним в людській істоті, по-друге, зрозуміти їх і їх взаємодію. Рікер приходить до висновку: людина має свободу не як абсолютне творіння, а як залежна незалежність, або як примирення довільних і недовільних елементів людської природи. Так Рікер застосовує інтерпретацію, а також висновки відносно феноменології, основним завданням якої стає не опис явищ свідомості, а інтерпретація символів, які є в текстах.

Вже в другому томі «Символізму зла» Рікер розглядає дійсність зла в різних виразах: оскверненні, гріху, провині на

прикладях символів і міфів. (Міфи намагаються пояснити «кризу» зв'язку між людиною і священним, що надає людині почуття цілого, в якому вона живе. Міфи – це різновид символів, розроблених у формі оповідань і артикульованих у часі та просторі. Символи мають як буквальный сенс, так і вказують на те, що знаходиться за межами себе.) Для їх інтерпретації Рікер використовує філософську герменевтику, яка виходить за рамки дескриптивної феноменології. Так відбувається зміщення інтересів Рікера від «структурної феноменології» до герменевтичного стилю у феноменології.

Таким чином, предметом феноменологічної герменевтики стає не текст як сукупність смислів (об'єктивно йому притаманних в процесі читання), а діяльність суб'єкту, який взаємодіє з текстом – «нарративна діяльність». Її мета – намагання суб'єкту нарративної діяльності (автора, читача) зрозуміти самого себе. Оповідання (створений текст) – посередник на шляху людини до самої себе. Створення тексту або його рецепція – це необхідна умова саморозуміння. «Розуміти себе – значить розуміти себе перед текстом» [1, 146].

Саморозуміння – результат праці по створенню тексту або його читанню. Здійснити саморозуміння суб'єкт може тільки за допомогою нарративної діяльності, яка і є предметом феноменологічної герменевтики. Феноменологічна герменевтика повинна «реконструювати роботу тексту», тобто з'ясувати, в чому полягає безпосередня участь тексту в процесі саморозуміння суб'єкту. Це не означає, що у Рікера герменевтика займає місце феноменології, для нього вони рівноправні. У програмній доповіді «Феноменологія і герменевтика» 1974 р., яка була прочитана для німецької громади феноменологічних досліджень, Рікер сформулював дві основні тези: 1) феноменологічне дослідження неминуче попереджає герменевтику; 2) герменевтика – необхідна умова феноменології.

Отже, феноменологічна герменевтика Рікера говорить про людський пошук смислу, який виходить за рамки дисциплінарних меж і пропонує нові перспективи для життєвого досвіду; закликає переосмислити природу ідентичності, пам'яті, мови і інтерпретації

і розглядати ці аспекти життя не як статичні і зумовлені, а як динамічні процеси, які розгортаються в часі і по відношенню до інших.

Список використаної літератури

1. Ricoeur P. The conflict of interpretations. Northwestern University Press. Evanston, 1974. 507 p.

Бородіна Н. В.

кандидат філософських наук, доцент, докторант
кафедра теорії та історії культури,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського
ORCID iD: 0000-0001-7502-518X

ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ПІД ЧАС ВІЙНИ: ПЕРФОМАНСИ З ВІДКРИТИМ СЮЖЕТОМ

«Військові конфлікти були і залишаються однією з головних причин втрати культурної спадщини народів», – зазначав відомий англійський експерт з цього питання Патрік Бойлан [1]. У російсько-українській війні постійно руйнуються цивільні будівлі, в тому числі об'єкти культурної спадщини. Дослідження досвіду збереження культурної спадщини в умовах військового конфлікту є дуже актуальним і значущим і допомагає захистити культуру від знищення.

Проте в цьому надзвичайно складному питанні збереження культурної спадщини є проблема із зірочкою: у воєнний час особливої популярності набувають музичні вистави з відкритим сюжетом – «opera aperta», які змінюються від вистави до вистави залежно від взаємодії з глядачем, імпровізації акторів та можливостей культурного простору, в якому відбувається вистава.

Незважаючи на ці виклики, ці вистави викликали численні дискусії в культурному просторі та привернули увагу до специфічного суспільно-політичного контексту в Україні та його проблем. Саме вони здатні швидко адаптуватися до змін і викликів, які приносить воєнний час. Наприклад, якщо нещодавно загинула велика кількість людей, вистава з відкритим сюжетом дозволить осмислити цю подію, пережити скорботу разом із глядачами. Також, якщо вистава відбувається за кордоном, її елементом може бути відповідь на нещодавню подію (наприклад, припинення допомоги Україні з боку США), що покращує розуміння ситуації іншими країнами, а для країни, яка потерпає від війни, може стати гарантією допомоги з боку інших країн. У результаті перфоманси з відкритим сюжетом стали невід'ємною

частиною національної спадщини, яку слід охороняти в мистецьких колекціях та інших установах культури, як нова форма культурного відображення і водночас культурна спадщина.

Результати цього дослідження пропонують для закладів культурної спадщини критерії достатнього збереження перформансів із відкритим сюжетом. Основним критерієм є збереження авторської ідеї, тому, окрім лібрето та партитури, потрібні також об'єкти для створення «смыслового поля» опери або віртуальні 3D-тури цими об'єктами та ідеями.

Збереження та відтворення п'єс із відкритим сюжетом вимагає створення «сет-боксів» для зберігання. У цих скриньках, якщо вистава не має сталого оповідного лібрето, зберігаються авторські вказівки до структури вистави або оголошення на сторінках в Інтернеті, також будуть матеріали про концепцію твору (оскільки лібрето може змінюватися відповідно до концепції) та відеоматеріали. Величезну роль відіграють і допоміжні матеріали: перелік посилань на літературні тексти та музичні фрагменти, які використовувалися під час створення вистав/опер. Іноді це можуть бути «кодекси» (перелік правил уявного світу, до якого відноситься опера), виставки, присвячені сюжету вистави та будь-які інші допоміжні об'єкти, що значно спрощують розуміння та збереження тексту. Окрім матеріальних ящиків, на серверах за кордоном також має зберігатися цифрова копія, яка захистить пам'ять про вистави від знищення під час війни.

На жаль, зазвичай автори відкритого перформансу не поширюють повне лібрето/музику та уникають розміщення інформації та відео за ліцензією вільного доступу, такою як CC BY-NC 4.0 (ймовірно, це пов'язано з побоюваннями, що система авторського права в Україні недостатньо розвинена і публікація призведе до крадіжки їхніх ідей). Однак проблема може бути глибшою: тема війни і травми, яка звучить у всіх відкритих операх з 2022 року, вимагає дуже обережного підходу, щоб запобігти повторній травматизації. Розміщення інформації про мистецькі проекти в бібліотеках без можливості повторного використання візуальних/звукових елементів без згоди авторів проекту допомогло б залишити пам'ять про проект у культурі, але не

використовувати його непрофесіоналами, які працюють з травмою. Частина відкритих вистав, створених під час війни, зберігається на платформі Dramox (сервери знаходяться в Празі, далеко від війни і в безпеці), що підвищує ймовірність збереження їх як частини культурної спадщини [2].

Відкриті перформанси, окрім задекларованої естетичної мети творчих пошуків, мають також великий потенціал для вирішення соціальних конфліктів, зокрема, повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Вони вміють задокументувати воєнні злочини, показати війну як трагедію окремих людей, показати екологічну складову – війна стає не лише новинним серіалом для незаангажованих глядачів – вона дає можливість відчувати співчуття жертвам війни та посилити бажання допомогти, що в майбутньому допоможе зберегти культурну спадщину України під час війни.

Список використаної літератури

1. Boylan P. Review of the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict. Paris, UNESCO, 1993.
2. <https://www.dramox.com.ua/pro-nas>.

Голубович І. В.

доктор філософських наук, професор, зав. кафедри,
кафедра філософії,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

**ПРОЄКТ «ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ СОЦІАЛЬНОЇ
ОНТОЛОГІЇ» МАРАТА ВЕРНІКОВА: ДВАДЦЯТЬ
РОКІВ ПО ТОМУ**

В 2004 році в журналі «Філософські пошуки» виходить програмна стаття видатного українського філософа, одного з засновників філософського факультету в Одеському національному університеті імені І. І. Мечникова Марата Вернікова «Суспільство очима конкретної людини: екзистенціальна соціальна онтологія» [1]. Вчений пропонує свою концепцію «екзистенціальної соціальної онтології». Він підкреслює: «на місце формули “людина є функцією суспільства” висувається протилежна їй: “суспільство є функцією людини”» [1, с. 27].

М. Верніков вводить базовий критерій для визначення характеру суспільства та історичних типів культури: співвідношення індивіда та соціуму. У зв'язку з цим він розрізняє два основні типи суспільства: соціоінтентне (орієнтоване на спільноти, колектив, загальне) та гомоінтентне (орієнтоване на конкретну людину, унікальне). На думку філософа, радикальний соціально-історичний поворот, що позначився з другої половини ХІХ століття, визначається як перехід від домінуючого в історії соціоінтентного типу соціуму до гомоінтентного. Екзистенціальна онтологія маніфестується як теоретична спроба осмислити цю докорінну трансформацію. Така онтологія має бути оформлена як соціально-філософська теорія, що виходить із принципу гомоінтентності суспільства та вивчає соціальне крізь призму індивідуального людського існування, «очима конкретної людини» [1, с. 33–34]).

Нажаль, перетворити ці програмні заяви в розгорнуту, логічно структуровану теорію філософу не судилося. М. Верніков спробував втілити свої ідеї щодо диференціації соціоінтентного та гомоінтентного типу суспільств у викладанні курсів на

філософському факультеті ОНУ імені І. І. Мечникова. Проте і методичних розробок для навчальних занять також не збереглося. У своїй інтелектуальній діяльності філософ віддав перевагу публікації, перекладу на українську мову творів представників Львівсько-Варшавської школи, особливо С. Балея, тобто збереженню та трансляції вітчизняної філософської традиції. Отже, ми маємо можливість оцінити лише сам проєкт, його інтенцію, те, наскільки він був релевантним вектору трансформації сучасної цивілізації і тенденціям розвитку філософської думки в Україні. Дуже стисло констатуємо наступне: начерк «екзистенційної соціальної онтології» М. Вернікова органічно входить у контекст «онтологічного» повороту, який здійснюється в українській філософії з кінця 60-х років минулого століття (Київська світоглядно-онтологічна школа – В. Шинкарук, В. Іванов, Є. Бистрицький, В. Табачковський та ін.), при цьому має суттєві відмінності. Щодо релевантності цивілізаційним зсувам, то в умовах сучасної повномасштабної російської агресії проти України, ескалації регіональних конфліктів по всьому світові, тотальної соціально-політичної кризи, поворот до конкретної людини з її правом на життя та самореалізацію, виглядає наївно та утопічно. Проте, вихід з сучасної ситуації, на мій погляд, є неможливим без переходу до домінанти гомоінтентного мислення, без свідомого вибору оптики «очима конкретної людини». Тому справжнє засвоєння ідей Марата Миколайовича Вернікова ще попереду.

Список використаної літератури

1. Верніков М. М. Суспільство очима конкретної людини: екзистенціальна соціальна онтологія // Філософські пошуки. Вип. XVII–XVIII. Львів–Одеса: “Cogito” – „Центр Європи”, 2004. С. 26–47.

Готинян-Журавльова В. В.

д. філос. н., доц., в. о. зав. кафедрою,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМ: ВІД ПІДНЕСЕННЯ ДО РОЗЧАРУВАННЯ

Термін «мультикультуралізм» почали активно використовувати у другій половині минулого століття. Зазначається, що Е. Гаскел «вперше використав прикметник “мультикультурний” у 1941 р. у творі “Ланс: історія мультикультурного народу” в космополітичному значенні як змішування національностей та розширення ідентичностей. ..., у 1957 р., під іменником “мультикультуралізм” розуміють різноманіття мов та культур (як мультилінгвізм), а з 1962 р. термін “мультикультурний” використовують для опису демографічної ситуації мегаполісів, населених людьми різного культурно-етнічного походження та матеріального достатку» [1]. В значенні поважного ставлення більшості населення до меншин, надання однакового статусу різним культурам, культурним традиціям та у праві індивіда на свідомий вибір власної ідентичності, термін «мультикультуралізм» почав активно вживатися з вісімдесятих років двадцятого століття. Згодом мультикультуралізм стає одним основних аспектів толерантності, який полягає у вимозі співіснування різних культур. Найчастіше, мультикультуралізм означає «напрацювання правил і норм співіснування різних культур та їх носіїв в одному суспільстві, в єдиному правовому, соціокультурному просторі» [2]. Британський словник із соціології визначає мультикультуралізм як «легітимізацію культурного плюралізму», адже завданням мультикультуралізму є захищати та підтримувати культурну різноманітність [цит. за: 3], визнавати на політичному та соціальному рівнях культурних, мовних, етичних відмінностей у різних груп населення однієї країни або нації.

Український вчений А. Колодій визначає «мультикультуралізм як: по-перше, ідеологічну доктрину та принцип політики, яка

ґрунтується на цій доктрині; по-друге, ним позначають історично конкретне явище, що виникло в певний час і в певних країнах. Це принцип етнонаціональної, освітньої, культурної політики, яка визначає і підтримує право громадян зберігати, розвивати та захищати усіма законними методами свої (етно)культурні особливості, а державу зобов'язує підтримувати такі зусилля громадян» [4, с. 6]. Питання мультикультуралізму є актуальним для сучасної України з її складною етнічною структурою. Складність, в першу чергу, полягає в тому, що різні регіони України мають різне історичне минуле і різне бачення майбутнього, на їх територіях проживають різні національні меншини, які мають свої традиції, звичаї, мову. Україна «є культурно різноманітною державою, а тому саме мультикультуралізм, толерантність, ідея національної єдності, питання суспільної інтегрованості залишаються актуальними» [5, с. 77].

Але попри всі позитивні аспекти мультикультуралізму на думку багатьох дослідників існує ціла низка негативних факторів [4]. Одним з таких факторів є загроза національній єдності, можливість посилення міжгрупової і міжрасової недовіри, ускладнення процесу асиміляції, спокійного співіснування різних культур. Наприклад, у сучасній Європі мультикультуралізм передбачає включення, інколи шляхом нав'язування, до її культурного поля певних елементів культур іммігрантів, з інших частин світу при цьому майже не враховуються негативні наслідки таких включень для власної культури. Активна політика культурного визнання, культурної рівності, яка відбувається в Європі, нерідко сама провокує етнокультурні меншини на вимогання з їх боку рівноправності. Результати такої нерозумної політики стають помітним, коли відмінності акцентуються на наданні привілеїв певній меншині. Інколи ситуація доходить до того, що задля надання певного статусу культурним традиціям іммігрантів ставиться під сумнів реальні історичні досягнення та успіхи країни, применшується значення тих чи інших соціокультурних подій, які в загалі можуть бути досягненням не одної етнічної групи. Це може привести до руйнації багатовікових культурних підвалин, власних культурних традицій, особливо якщо

іммігранти мають нижчий рівень розвитку, який в цьому випадку підвищується, а цільова країна, має більш високий рівень розвитку, який неодмінно буде падати. Отже спрямованість політики держави на збереження і підтримку певних культур, насправді породжує нерівне ставлення до громадян. В деяких країнах «мультикультуралізм асоціюється з ідеологією політкоректності і практикою квотування при прийомі на роботу, у навчальні заклади, що породжує певну нерівність в тому числі нерівність за професійними якостями і розумовими здібностями і може викликати незадоволення певної етнічної групи» [5, с. 79].

На сьогодні лідери багатьох розвинених європейських країн зазначають, що в їх країнах політика мультикультуралізму зазнала краху і однією з причин цього є або протистояння з боку громадян держави, яка приймає іммігрантів, або власним небажання іммігрантів інтегруватися в нове суспільство.

Список використаної літератури

1. Підскальна О. М. Генеза мультикультуралізму: соціально-філософський аналіз: дис. к-та філос. н.: 09.00.03 / Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2021. 226 с.
2. Козловець М. А., Михайлова М. О. Мультикультуралізм і проблема єдності суспільства URL: <http://www.eprints.zu.edu.ua>.
3. Готинян-Журавльова В. В. Безеталонне вимірювання ціннісних орієнтацій особистості: соціально-філософський аналіз: дис. д-ра філос. н.: 09.00.03 / Державний заклад «Південноукраїнський нац. пед. ун-т імені К.Д. Ушинського». Одеса, 2021. 367 с.
4. Колодій А. Американська доктрина мультикультуралізму і етнонаціональний розвиток України, у: Агора. 2008. Вип. 6. С. 5–14.
5. Готинян-Журавльова В. В. Мультикультуралізм як ключовий параметр аналізу соціальних і культурних явищ і процесів, у: Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 2(38). 2022. С. 76–84.

Єременко О. М.

доктор філософських наук, професор,
кафедра філософії,
Національний університет
«Одеська юридична академія»

ПОЛІТИЧНИЙ КУЛЬТ МЕРТВИХ ЯК НАСЛІДОК ДЕСАКРАЛІЗАЦІЇ СВІТУ

Думка М. Вебера відносно «розчаклування» світу в свідомості європейської людини, яке було започатковано Реформацією, є одним з хрестоматійних положень сучасного корпусу суспільних наук. Це розчаклування, а якщо узагальнити, десакралізація світу має різноманітні прояви. Одним з суттєвих проявів цього фундаментального процесу зміни свідомості можна вважати політичний культ мертвих в свідомості Нового і Новітнього часу.

Р. Козеллек вважає, що такий культ виник приблизно з часів Великої французької революції [1, с. 303], а особливого масштабу набув після двох світових війн. «Саме тоді спочатку виник політичний культ мертвих, котрий – врозріз із християнськими заповідями – перетворив смерть солдата в місію національної ваги. [...] Це – новий світський культ, що не є первісно релігійним попри запозичення форм із релігії. Мета його полягала в тому, щоб у межах одного обширного смислового контексту поєднати ідею смерті в минулому із продовженням життя в майбутньому. На зміну християнському потойбічному світу, царству мертвих, настає політичне майбуття». [1, с. 303]. Отже, на зміну культу святих і мучеників у християнстві приходить культ загиблих, особливо загиблих героїв, у воєнно-політичних подіях революційної або національно-державної боротьби.

За думкою Р. Козеллека, досвід масової смерті сягає глибин, які далеко виходять за межі національних мотивів, оскільки виявляється, так би мовити, спільною екзистенціальною спробою надання сенсу масовій загибелі [1, с. 202–203].

Виникнення політичного культу мертвих можна вважати переконливим аргументом щодо розуміння неможливості повної десакралізації світу в людській свідомості. Це не єдиний, але досить яскравий аргумент. Скоріш за все, людська свідомість

не спроможна винести абсолютної десакралізації: якщо традиційна сфера сакрального (Бог, Царство небесне, потойбіччя, будь-які «вищі сутності») втрачають сенс і навіть заперечуються,— то обов'язково сакралізується дещо інше: Держава, Нація, Прогрес, Людство тощо.

Чи означає це, що з точки зору світського раціоналізму та критичного мислення слід, так би мовити, розвінчувати політичний культ мертвих? Відносно ситуації, в якій опинилось сучасне українське суспільство, ми дамо дещо одіозну відповідь: «все не так однозначно».

Україна переживає дуже складну, можна сказати, прикордонну ситуацію екзистенціальної війни. В цій ситуації їй слід здійснювати процеси смислознаходження і смислоутворення. З цієї точки зору ні в якій мірі неможливо заперечувати необхідність якщо не культу, то глибокого шанування загиблих жертв і, особливо, загиблих героїв.

Але нам особисто подобається давньогрецьке прислів'я «все [повинно бути] в міру». Отже, навіть глибоке шанування не повинно бути надмірним. Бажано, щоб воно не привело до культу. Особливо небезпечними можуть стати мілітаристські конотації такого культу.

Список використаної літератури

1. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії / Пер. з нім. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 436 с.

Заблоцька В. П.

студентка 2-го курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

**РАНКОВЕ РАДІОШОУ ЯК ЛІКИ ВІД САМОТНОСТІ
СЛУХАЧА, ГОЛОС ДРУЖБИ ТА ЄДНАННЯ
В ЕФІРІ МІСТА**

Вступ

Сучасний світ, попри безпрецедентний розвиток комунікаційних технологій, парадоксально характеризується зростанням відчуття самотності та соціальної ізоляції, особливо в густонаселених міських агломераціях. Швидкий темп життя, анонімність великого міста, зростання залежності від віртуального спілкування – ці та багато інших факторів призводять до того, що індивіди все частіше відчують себе відірваними від реального соціального контексту. Дослідження в галузі соціології та психології (наприклад, праці Зигмунта Баумана про «текучу сучасність» та Роберта Патнема про «боулінг наодинці») підкреслюють тривожну тенденцію послаблення соціальних зв'язків та зростання індивідуалізму, що безпосередньо впливає на емоційний стан та ментальне здоров'я міських жителів. Відчуття відірваності може проявлятися в різних формах: від епізодичного почуття смутку до глибокої депресії, впливаючи на продуктивність, творчість та загальну якість життя.

На цьому тлі особливої актуальності набувають феномени, що здатні протидіяти цій тенденції, пропонуючи відчуття спільності та емоційної підтримки. Одним з таких унікальних явищ комунікації є ранкове радіошоу. На відміну від пасивного споживання телевізійного контенту чи фрагментарного спілкування в соціальних мережах, ранкове радіошоу пропонує регулярний, персоналізований та інтерактивний досвід. Воно стає своєрідним ритуалом для багатьох слухачів, супроводжуючи їхні перші години дня, часто в моменти самотності перед початком робочого дня або під час рутинних справ.

Ранкове радіошоу, завдяки своїй унікальній комбінації інтерактивності, дружньої атмосфери, створеної харизматичними ведучими, та миттєвої онлайн-трансляції, що забезпечує відчуття присутності «тут і зараз», виступає не просто розважальним контентом, а важливим засобом боротьби з самотністю слухачів. Воно сприяє їхній соціалізації через відчуття причетності до спільноти, об'єднаної спільними темами та емоціями, а також опосередковано впливає на розвиток міської культури, стаючи платформою для обговорення локальних подій та формування спільного інформаційного простору.

Радіоведучий як друг та компаньйон

Серцевиною успішного ранкового радіошоу часто є постать радіоведучого – харизматичного голосу, який щодня супроводжує слухачів. Цей голос стає не просто джерелом інформації чи розваг, а чимось значно більшим – своєрідним віртуальним другом та компаньйоном. У ранкові години, коли людина може відчувати себе найбільш самотньою, готуючись до робочого дня, перебуваючи в дорозі або виконуючи рутинні домашні справи, знайомий голос з радіоприймача створює відчуття присутності когось поруч. Дослідження в галузі психоакустики підтверджують значний вплив голосу на емоційний стан людини. Теплий, доброзичливий тембр голосу може викликати відчуття безпеки та комфорту, знижуючи рівень стресу та тривожності.

Стиль ведення ранкового шоу часто будується на принципах неформального спілкування. Ведучі діляться особистими історіями (в розумних межах), жартують, обговорюють буденні ситуації, створюючи атмосферу легкості та невимушеності. Це сприяє формуванню у слухача відчуття, ніби він є частиною дружньої розмови, а не просто пасивним споживачем інформації. Обережне використання особистих історій допомагає ведучому стати більш людським та зрозумілим для аудиторії, викликаючи емпатію та довіру.

Важливим аспектом є регулярність присутності цього голосу в ефірі. Щоденна зустріч зі знайомим ведучим формує своєрідну рутину, передбачуваність, яка може мати заспокійливий ефект,

особливо для людей, які відчують нестачу стабільності у своєму житті. Цей щоденний ритуал прослуховування ранкового шоу може стати своєрідною емоційною опорою.

Іноземні дослідження в галузі медіапсихології ввели поняття парасоціальних відносин (parasocial relationships), вперше описане Гортоном та Водем [2]. Це явище описує односторонні емоційні зв'язки, які формуються між глядачами/слухачами та медіаперсоналом. Слухачі можуть відчувати близькість, розуміння та навіть симпатію до радіоведучих, сприймаючи їх як знайомих або навіть друзів, попри відсутність реальної взаємодії поза ефіром. Ці відносини можуть особливо сильно проявлятися у людей, які відчують соціальну ізоляцію, компенсуючи частково брак реального спілкування.

Українські приклади успішних ранкових шоу часто демонструють саме такий підхід до ведення. Ведучі стають впізнаваними особистостями, їхні голоси асоціюються з позитивними емоціями та гарним початком дня. Вони активно використовують інтерактивні елементи, про які йтиметься далі, але вже сама їхня манера спілкування, тон та теми, які вони піднімають, спрямовані на створення відчуття дружньої присутності в ефірі. Аналіз відгуків слухачів часто підтверджує цю тезу – люди говорять про ведучих як про «того, хто завжди поруч», «першого, кого чуєш зранку і хто піднімає настрій».

Таким чином, радіоведучий ранкового шоу виконує значно більше, ніж просто функцію транслятора інформації. Він стає своєрідним емоційним якорем, голосом, який асоціюється з початком дня, несе позитивний заряд та створює відчуття зв'язку, що є особливо важливим для слухачів, які можуть відчувати самотність. Цей аспект є ключовим у розумінні того, як ранкове радіошоу може діяти як своєрідні «ліки» від самотності.

Миттєвість інформації та її актуальність для слухача в реальному часі.

Створення відчуття спільного переживання подій та новин міста.

Важливість онлайн-трансляції «тут і зараз» та інтерактивність як ключ до подолання самотності

Сучасні технології, зокрема можливості онлайн-трансляцій та соціальних мереж, значно розширюють межі традиційного радіомовлення та посилюють його здатність боротися з самотністю слухачів. Прямі ефіри, які одночасно транслюються не лише через FM-хвилі, але й через інтернет-платформи, створюють відчуття безпосередньої присутності та залученості до подій, що відбуваються в студії в реальному часі.

Дослідження в цій галузі, зокрема праці Хосе ван Дейка [4] про культуру зв'язку та соціальні медіа, підкреслюють, як онлайн-платформи сприяють формуванню активної аудиторії, яка не лише споживає контент, але й активно взаємодіє з ним та між собою. Можливість коментувати пряму трансляцію, ставити запитання в чаті, бачити реакцію інших слухачів – все це створює відчуття спільного перебування в єдиному інформаційному та емоційному просторі, навіть якщо фізично люди знаходяться в різних місцях.

Українські радіостанції активно використовують ці можливості для розширення своєї аудиторії та поглиблення зв'язку зі слухачами. Яскравим прикладом є одеське «Ранкове Бадьорінг Show». Його поява після значної перерви у розмовному ранковому FM-мовленні в Одесі з моменту початку повномасштабної війни є особливо значущою. В умовах нестабільності та невизначеності, коли багато людей відчували розгубленість та інформаційний вакуум, «Ранкове Бадьорінг Show» взяло на себе важливу місію – надати слухачам відчуття стабільності та присутності «нормального життя». Транслюючи не лише новини та розважальний контент, але й обговорюючи рутинні життєві теми, які залишаються актуальними попри війну, шоу підкреслює безперервність життя та дає відчуття опори. Онлайн-теле трансляції цього шоу дозволяють слухачам не лише чути, але й бачити ведучих, спостерігати за процесом створення ефіру, що робить досвід більш особистим та залучаючим.

Інтерактивність є ще одним ключовим елементом у здатності ранкового радіошоу боротися з самотністю. Телефонні дзвінки в студію надають слухачам пряму можливість висловитися,

поділитися своїми думками, історіями, проблемами та навіть отримати підтримку в прямому ефірі. Сам факт того, що твій голос може бути почутий цілим містом, створює сильне відчуття причетності та важливості. Для самотніх людей це може бути рідкісна можливість публічно висловитися та відчувати зв'язок з іншими.

Повідомлення (месенджери) стали ще одним важливим каналом комунікації зі слухачами. Швидкість та простота надсилання повідомлень дозволяють великій кількості людей миттєво реагувати на теми, що обговорюються в ефірі, ставити запитання, висловлювати свою думку або просто вітатися. Постійний потік повідомлень на екранах онлайн-трансляцій створює відчуття активної спільноти, де кожен може зробити свій внесок та відчувати себе почутим.

Особливо важливим є резонанс з темами, які хвилюють слухачів. Коли ранкове шоу піднімає питання, що є актуальними для життя міста, його мешканців, їхніх проблем та радостей, це створює сильне відчуття емпатії та спільності. Слухачі розуміють, що вони не самотні у своїх переживаннях, що є інші люди, які відчують схоже. Телефонні дзвінки та повідомлення на ці теми часто демонструють спільність думок та переживань, руйнуючи бар'єри самотності.

Українські радіостанції, включаючи 102.7 FM «Ранкове Бадьорінг Show», активно використовують різноманітні інтерактивні формати: вікторини з можливістю виграти призи, обговорення актуальних міських проблем з залученням експертів та слухачів, голосування за улюблені пісні, конкурси історій тощо. Ці формати не лише розважають, але й стимулюють активну участь аудиторії, створюючи відчуття живої комунікації та причетності до спільної справи. Аналіз успішних інтерактивних форматів показує, що найбільш залучаючими є ті, які дають слухачам реальну можливість впливати на хід ефіру та відчувати свою значущість.

Таким чином, поєднання можливостей онлайн-трансляції та різноманітних інтерактивних форматів перетворює ранкове радіошоу на потужний інструмент боротьби з самотністю,

створюючи відчуття спільноти, емоційної підтримки та залученості до життя міста «тут і зараз». Приклад одеського «Ранкового Бадьорінг Show» особливо цінний у контексті складних соціальних обставин, демонструючи здатність радіо бути не лише джерелом інформації, але й острівцем стабільності та спілкування.

Об'єднання міста та розвиток культури

Ранкове радіошоу відіграє значну роль у формуванні спільного інформаційного та емоційного простору для мешканців міста. Воно стає своєрідним щоденним «форумом», де обговорюються важливі локальні події, проблеми та культурні ініціативи. Завдяки регулярному висвітленню новин міста, анонсів культурних заходів (концертів, виставок, фестивалів), обговоренню соціальних питань, що хвилюють громаду, радіошоу створює відчуття спільної обізнаності та залученості до життя міста. Слухачі, налаштовуючись на одну хвилю, отримують спільний набір інформації та емоційних вражень, що сприяє їхньому об'єднанню.

Обговорення локальних проблем у прямому ефірі, залучення до розмови представників міської влади, громадських активістів та самих мешканців створює платформу для діалогу та пошуку спільних рішень. Це підсилює відчуття громадянської відповідальності та причетності до процесів, що відбуваються в місті. Коли радіошоу стає майданчиком для артикуляції суспільно важливих питань, воно сприяє формуванню громадської думки та мобілізації зусиль для вирішення нагальних проблем.

Водночас, ранкові радіошоу є важливим каналом популяризації місцевої культури. Регулярне висвітлення діяльності місцевих митців, музикантів, театральних колективів, розповіді про історію та традиції міста сприяють підвищенню культурної обізнаності та формуванню почуття гордості за своє місто. Інтерв'ю з діячами культури, трансляція фрагментів їхніх виступів, анонси майбутніх подій роблять культурне життя міста більш доступним та привабливим для широкої аудиторії.

Іноземні дослідження, зокрема фундаментальна праця Роберта Патнема «Bowling Alone» (2000), підкреслюють важливість локальних медіа у формуванні соціального капіталу –

мережі соціальних зв'язків та норм довіри, які сприяють співпраці та взаємодії в суспільстві. Локальне радіо, будучи одним з ключових медіа, здатне зміцнювати ці зв'язки, надаючи спільний інформаційний контекст та сприяючи обговоренню питань, що є важливими для місцевої громади. Воно стає своєрідним «клеєм», що склеює міську спільноту.

Українські приклади впливу ранкових радіошоу на об'єднання міських спільнот та підтримку місцевих культурних проєктів є численними. Багато радіостанцій активно співпрацюють з місцевими культурними інституціями, виступаючи інформаційними партнерами фестивалів, концертів, виставок. Вони організовують прямі трансляції з культурних подій, залучають до ефіру місцевих митців, розповідають про їхню творчість. Ранкові шоу часто підтримують місцеві благодійні ініціативи, закликаючи слухачів долучатися до допомоги тим, хто її потребує, що також сприяє зміцненню соціальних зв'язків у місті.

Наприклад, радіостанції можуть організовувати спільні акції з міськими парками, музеями, театрами, залучаючи слухачів до участі в культурних заходах. Обговорення міських проблем, таких як стан доріг, екологія, благоустрій, в ранковому ефірі може спонукати місцеву владу до дій та активізувати громадську думку. Таким чином, ранкове радіошоу стає не лише джерелом розваг та інформації, але й важливим інструментом формування міської культури та зміцнення почуття спільноти серед її мешканців.

Висновки

Підсумовуючи, ранкове радіошоу є значущим феноменом у сучасному міському житті, що виходить далеко за межі звичайного радіомовлення. Завдяки дружній атмосфері, створеній харизматичними ведучими, миттєвій онлайн-трансляції, що забезпечує відчуття присутності «тут і зараз», та особливо завдяки активній інтерактивності зі слухачами, воно стає ефективним засобом боротьби з самотністю. Радіоведучий виступає не просто голосом в ефірі, а своєрідним віртуальним другом та компаньйоном. Можливості онлайн-комунікації та

інтерактивних форматів залучають слухачів до активної участі в ефірі, створюючи відчуття причетності до спільноти. Крім того, ранкове радіошоу відіграє важливу роль в об'єднанні мешканців міста, формуванні спільного інформаційного та емоційного простору, обговоренні локальних проблем та популяризації місцевої культури, сприяючи таким чином розвитку соціальної згуртованості та культурного життя міста.

Подальші дослідження в цій сфері можуть бути спрямовані на вивчення впливу нових медіа та цифрових технологій на формат ранкових радіошоу, аналіз ефективності різних інтерактивних стратегій у подоланні самотності, а також оцінку впливу локального радіо на формування міської ідентичності в умовах глобалізації інформаційного простору.

Список використаної літератури

1. Bauman Z. Liquid Modernity. Polity Press, 2000.
2. Horton D., & Wohl R. R. Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance, in: Psychiatry, 19(3), 1956, pp. 215-229.
3. Putnam R. D. Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. Simon & Schuster, 2000.
4. Van Dijck J. The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media. Oxford University Press, 2013.

Золотарьова К. С.

аспірантка,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

СПРАВИ МАРИ АБО ДЕМОНІЧНІ ДІЇ ТА ІЛЮЗІЇ ОБРАЗУ БУДДИ

Справи Марі (*мо*) або демонічні перешкоди (*мо ши*), що спрямовані на відволікання та нанесення шкоди людині, яка слідує шляхом бодгісаттви, зустрічаються у сакральних текстах буддизму (*Аватамсака-сутра, Шурангама-сутра, Сутра, промовлена Буддою про протидію Марі, або Фо шуо мо ні цзін, Магапраджняпараміта*). Коли *мо ши* досягає своєї мети, тоді відбувається *мого* – тобто демонічна помилка або духовне падіння, що відбулося під дією *мо ши*, часто в результаті спричинення демонічних дій (*мо є*) або дій, що були зроблені під впливом Марі.

У *Шурангама-сутрі*, в дев'ятому томі, окремо приділено увагу п'ятдесяти демонським станам (*уши їнь мо*), що спричиняються *мо ши*, які мають окрему диференціацію [1].

У *Сутрі Магапраджняпараміти* згадуються *мо ши* в поєднанні з демонськими справами бодгісаттви або бодгісаттви й демонічних дій (*пуса мо ши*), тонкі демонічні перешкоди чи прояви ілюзій (*вейсі мо ши*), демонічний чи магічний світ (*мо цзін*): «Під час проголошення, слухання глибокої Праджняпараміти часто виникають демонічні перешкоди, подібні до істинної природи (татуата), дгармадхату, природи дгарм, непомилкової природи, незмінної природи, рівності, ненароджуваності, істинності дгарми, стабільності дгарми, остаточної реальності, простору, непомислимої сфери. Бодгісаттва повинен розпізнавати їх і триматися осторонь»; «У тонких проявах ілюзій криються демонічні впливи. Коли магічні світи постають перед тобою, ти не здатен їх розпізнати» [2].

Серед них вирізняються ілюзорні зображення монахів, образи Будди та бодгісаттв; «...Коли проголошується глибока Праджняпараміта, бувають злі демони, що набувають вигляду

монахів, приходять до бодгісаттв і проголошують вчення...»; «Бувають злі демони, що набувають вигляду монахів, із зразковими манерами і привабливою зовнішністю. Бодгісаттва, побачивши це, глибоко прив'язується до них, і через це зменшується його всевідання. Він уже не здатен слухати, записувати, зберігати, вивчати, осмислювати, практикувати і проголошувати глибоку Праджняпараміту. Слід знати, що це – демонічна перешкода для бодгісаттви»; «Є злі демони, що постають у формі Будди: з тілом золотого кольору, саявом довжиною в лікоть, зі всіма тридцятьма двома знаками великої людини і вісімдесятьма гармонійними ознаками»; «Є злі демони, що обертаються у образи Будди, оточених монахами, які проголошують Дгарму»; «Є злі демони, що обертаються у вигляд бодгісаттв-махасаттв – сотні, тисячі, безліч. Вони можуть практикувати щедрість, чистоту поведінки, терпіння, старанність, зосередження, мудрість» [2].

У цій сутрі створення образу Будди (*Цзо фо сін сян*) ієрогліфічно тотожне створенню образу Будди в сутрі про створення образу Будди (*Фо шво цзо фо сін сян цзин*): «Якщо хтось створює зображення Будди, то отримає велику заслугу й благословення» [3].

Таким чином, справи Мари, або *мо ши*, знаходять своє відображення не тільки в ілюзорних бодгісаттвічних формах, а й мають зв'язок зі скульптурними образами Будди, що повертає нас до питання про сакральне й декоративне, ілюзорне й реальне, чисте й демонічне в буддійській традиції.

Список використаної літератури

<https://www.bfn.org/bookgb/books2/1223>.

https://www.cbetaonline.dila.edu.tw/zh/T0220_551.

https://www.cbetaonline.dila.edu.tw/zh/T0692_001.

Кирилюк О. С.

доктор філософських наук,
завідувач кафедри філософії Одеської філії,

Центр гуманітарної освіти НАН України

**УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ РОЗБІР РОМАНУ
М. ГОГОЛЯ «СТАРОСВІТСЬКІ ПОМІЩИКИ»
(МАЙСТЕР КЛАС ЗІ СПЕЦКУРСУ
«УНІВЕРСАЛІЇ КУЛЬТУРИ»)**

У Михайла Бахтіна окрім відомої всім аналітичної мови, одиницями якої є хронотоп, гетероглосія, поліфонія, карнавалізація, діалогізм і таке інше є ще друга мова яка абсолютно не помічається чисельним дослідникам його творчості. Ця мова у нього складається з так званих «рядів» – «смерті», «їжі», «питва», «сексу», «тіла», «випорожнень», «одягу» тощо. Бахтін застосував цю мову при аналізі форм роману. У деяких випадках він наближався до тієї мови, котру я розробляю у своїй концепції категорій граничних підстав як універсалії культури, наприклад, при викладі схеми античного роману, новели Петронія. В інших випадках ця мова у Бахтіна ще досить «сира», не розвинута, він часто плутає головне та другорядне. Але у цілому він вірно схопив суть культурних інваріантів тестів культури, навтомно повторюючи, що за усіма образами та поняттями народної сміхової культури криється ідея смерті, що породжує, ідея оновлення після помирання, що відповідає базисній світоглядній формулі. У своїх планованих доповненнях до другого видання книги про Ф. Рабле Бахтін збирався широко використати український матеріал, у тому колі гоголівську літературну транскрипцію цього матеріалу. Даючи типологію романних форм, саранський вигнанець згадував й роман М. Гоголя «Старосвітські поміщики», відносячи його до «пасторального», «буколічного» типу роману. У даній статті проведено «майстер-клас» з універсально-культурного аналізу даного роману у тому ключі. в якому «вчений, що писав у шухляду», аналізував, приміром, новелу Петронія про ефеську матрону, але – на відміну від Бахтіна – з використанням повнокомплектного набору одиниць універсально-культурної мови.

1. Гранично-категоріальна структура роману

1.1. Сюжет

У творі змальовано картину тихого, але разом з тим діяльного життя бездітного подружжя Товстогубових, котре сильно кохали один одного. Дружина Пульхерія Іванівна активно зайнята організацією заготовок продуктів, багато уваги звертає на харчування – вони майже цілий день, і навіть вночі, їдять. Уявивши, що дворова кішечка – це її смерть, поміщиця невдовзі померла. Проживши декілька років у великій тузі, її чоловік Опанас Іванович також помирає. Розкрадений маєток приходиться у запустіння.

1.2. КГП «народження»

Ця універсалія стосовно головних героїв табуована – подружжя ніколи *не мало дітей*. Діти у романі фігурують, але лише як тло для опису якоїсь сцени – вони «у сорочечках» бігають довкола під час *панахиди* (мортальність). Щоправда, вони мали б народитися у перспективі розгортання оповіді, але автор у цьому напрямку її не розвиває. Мова йде про суворий нагляд Пульхерією Іванівною за мораллю своїх дівчат, не дивлячись на який, «на її надзвичайний подив», вони регулярно *вагітніли* – «не минало кількох місяців, щоб у якої-небудь з її дівчат стан не робився набагато повнішим за звичайний; тим більше це здавалося дивно, що в хаті майже не було нікого з неодружених людей, виключаючи хіба тільки кімнатного хлопчика, який якщо не їв (аліментарність), то вже напевно спав».

1.3. КГП «життя»

Вітальна гранична категорія становить собою семантичну домінанту оповіді внаслідок типологічної приналежності роману до ідилії. Це *життя* «скромних власників» у мальовничому куточку далеко від суєти «таке тихе, що на хвилину забуваєшся і думаєш, що пристрасті, бажання і неспокійні породження злого духа, що збурюють світ, зовсім не існують і ти їх бачив у сновидінні». Значення тихого та комфортного *життя* підкреслюється тим, що таке спокійне *життя* – це своєрідна

винагорода за ті пригоди, що героям довелося пережити у минулому. Тепер «всі ці давні, незвичайні *пригоди* замінилися спокійним і усамітненим життям» з тими заворожливими гармонійними мріями, які відчуваєте ви, сидячи на сільському балконі, що виходить на сад, під розкішний шум прекрасного дощу.

1.4. Універсалія смерті

З огляду на те, що головні герої у романі *помирають*, дана універсалія у контрасті з *вітальністю* є провідною у романі. Вона становить основу епізоду, що описує помирання Пульхерії Іванівни: «Впевненість її в близьку свою смерть була такою сильною, що, дійсно, через кілька днів вона злягла в постелю і *не могла вже приймати ніякої їжі* (табуйована аліментарність). Опанас Іванович, тим не менш, весь час *питав* (інформаційність), чи не хоче вона чогось *поїсти* (табуйована та культивована аліментарність), «але Пульхерія Іванівна нічого *не говорила*. «Нарешті, після довгого *мовчання*, ніби хотіла вона щось *сказати* поворушила губами (інформаційність у вигляді «питання-відсутність відповіді») – і *подих її відлетів*» (мортальність).

На обрядово-ритуальному рівні дану універсалію репрезентовано у тексті через детальний опис *похорону* Пульхерії Іванівни – як її одягали, «поклали на стіл, склали їй руки хрестом, дали в руки воскову свічку», поставили труну над ямою, як Опанасу Івановичу «веліли підійти і *поцілувати* (еросний код) в останній раз покійницю», як «труну опустили, священник узяв заступ та перший кинув жменю землі, густий протяжний хор дячка і двох паламарів проспівав *вічну пам'ять* (імортальність в інформаційному коді) під чистим, безхмарним небом, працівники взяли за заступи, і земля вже покрила і зрівняла яму». Після цього удовець *сказав*: «Так оце ви вже й *поховали* її! навіщо?!» (інформаційне кодування мортальності).

Мортальна КГП, кодифікована *аліментарністю* (страва) та інформаційністю (страва *нагадала* невтішному вдівцю про його покійну дружину) лежить в основі відповідного епізоду. «Ось це страва – це та страва, – продовжував він, і я помітив, що голос його почав тремтіти і сльози готувалися политися з його свинцевих

очей, але він збирав всі зусилля, бажаючи їх утримати. «То це страва, яка по... покій... покійни...» – і раптом бризнув сльозами.

Інформаційне кодування *мортальності* виражене також у *розпорядженнях* Пульхерії Іванівни стосовно її похорону. *Звертаючись* до чоловіка, вона *просить*, щоб він виконав її *волю*: «Коли я помру, то *поховайте* мене біля церковної огорожі. Сукню одягніть на мене сіреньку, що з невеликими квіточками по брунастому полю. Атласної сукні, що з малиновими смужками, не надягайте на мене: *мертвій* вже не потрібне плаття. На що воно їй? А вам воно знадобиться: з нього зшиєте собі парадний халат на випадок, коли приїдуть гості, щоб, приймаючи їх, Ви *виглядали пристойно*».

Інформаційна складова тут виражена у *переказі* того, як *виглядають* речі, і у тому, що це її *воля*, і у формі звернення як *розпорядження-прохання*, і у турботі про *вигляд* Опанаса Івановича перед гостями, а *мортальна* – у тому, що всі ці *розпорядження* даються ще *живою* Пульхерією Іванівну наперед, на той час, коли її вже *не стане*.

1.5. Іммортальна універсалія

Християнська віра визначила визнання героями безсмертя. Пульхерія Іванівна заспокоює мужа перед *смертю*, щоб він не тужив за нею, тому що вони *зустрінуться* на *тому світі*. Опанас Іванович теж дотримувався таких *поглядів*, і коли він *почув*, що хтось його *покликав* за *іменем*, відразу ж *збагнув*, що то його *кличе* (інформаційний код) *померла* (мортальність) дружина, яка насправді *продовжує жити* і здатна з ним *спілкуватись* (безсмертя та інформація).

1.6. Базисна світоглядна формула

Універсальна світоглядна формула міститься у романі в авторській вставці, де описана поведінка одного молодого удівця після смерті дружини. Ця поведінка спочатку була цілком ідентичною поведінці ефеської матрони зі вставної новели Петронія. Тобто, він, невітшний, також хотів *піти з життя*, але потім «ожив», «*відродився*», дякуючи тому, що знайшов собі нову

молоду дружину, як матрона – молодого сильного легіонера. Гоголь не дає оцінки цій поведінці, тоді як Бахтін бачить у ній, що з ним буває не завжди, розгорнуту базисну формулу.

Третя особа-автор пише, що він «знав одну людину у розквіті юних ще сил, знав його *закоханим* пристрасно та шалено». На його *очах* «предмет його *пристрасті* – ніжна, *прекрасна* (ерос) як ангел» жінка була забрана «*ненаситною смертю*» (метафорична культивована аліментарність як код мортальності). Молодий чоловік впав у таку сильну тугу, що хотів *покінчити* з собою. Від нього приховали всі знаряддя, якими б він міг себе *вбити* (автоагресивна мортальність). «Два тижні потому він раптом *переміг* себе: почав сміятися, жартувати; йому дали свободу, і перше, на що він використав її, було придбання *пістолету*». В один день раптовий *постріл* жахливо перелякав його рідних. Вони вбігли до кімнати й *побачили*, що цей чоловік лежить на підлозі з *роздробленим* черепом. Лікар, що трапився тоді, про мистецтво якого гриміла слава, помітив у ньому ознаки *життя* і знайшов рану *не зовсім смертельною*. На подив усіх, невдалий самовбивця був *вилікуваний*. Догляд за ним збільшили ще більше. Навіть за столом не клали біля нього *ножа* і намагалися видалити все, чим би міг він себе *вдарити* (знаряддєва агресивність у потенції); але незабаром він знайшов нову можливість здійснити свій намір, і кинувся *під колеса* екіпажу (автоагресія та тлі мортальності). Йому *розтпощило* руку і ногу; але він знову був *вилікуваний* (базисна формула). Рік після цього автор «бачив його в одній велелюдній залі: він сидів за столом» та *весело* грав у карти, а «за ним стояла, спершись на спинку його стільця, молоденька *дружина* його» (повернення до життя).

Базисна формула у даному випадку набуває такого вигляду:
«*Життя молодого чоловіка (вітальність) – прагнення вбити себе (агресивна мортальність) – повернення до життя (послаблена форма імортальності)*».

Наявність в оповіді іншого персонажу, дружини, котра *померла*, і котру він палко *кохав*, робить структуру цього короткого тексту схожою на структуру двоходової казки, де один персонаж, у казці зазвичай негативний, *гине*, а інший, *переживши* таку ж

саму смертельну загрозу, виживає. Базова формула стосовно дружини, котра, на відміну від казки, не має ознак того, що вона була поганою, набуває обірваного вигляду, без третього члена:

«Життя дружини (вітальність) – смерть дружини (мортальність) – ...»

Поєднання цих двох формул з врахуванням подружніх відносин, оснований на сильній любові, її згасанні та спалаху нової любові отримує такий вираз;

«Подружнє життя молодії пари, що кохає один одного (еросно кодована вітальність) – смерть дружини (мортальність) – чоловікові життя стає немилим, тому що він продовжує кохати свою померлу дружину (табуїтована вітальність на тлі еросного коду) – спроби суїциду (загроза смерті через автоагресію) – важки поранення (загроза агресивно кодованої смерті стає вкрай близькою) – одужання завдяки вмінню лікарів (послаблена іммотальність як спасіння від смерті завдяки знанням, тобто, поінформованості лікаря) – нова дружина та нове кохання (іммотальність та еросний код як відродження до життя із табуванням старої любові до покійної дружини та культивуацією нового кохання до другої дружини) – повернення до щасливого життя (життя продовжується, смерть відступає, що дає послаблений варіант безсмертя).

Є у цьому романі є ще одна форма функціонування базисної формули, про яку я писав при аналізі КГП-структури новели. Читач – це зовнішній спостерігач, котрий по ходу читання твору не тільки щиро переживає за героїв, але й реально їх пере-живає, якщо вони у сюжеті помирають. У гоголівській повісті цим зовнішнім спостерігачем є ще й третя особа-автор, що з великим сумом стежить за тим, як закінчується життя не видатних, звичайних людей, котрі створили свій власний ідилічний «мироку» (Г. Сковорода), який після їхньої смерті нищать бездушні люди та невмолимий час. Про це якимось писав Гегель – хто залишиться байдужим та не засумує при погляді на руїни старовинних міст, де колись так бурно виривало життя.

2. Світоглядно-кодована структура

2.1. Аліментарний код.

Якщо щодо категоріально-граничної структури можна стверджувати, що у даному романі домінує *вітальна* КГП у контрасті з *мортальною*, то серед світоглядних кодів у ньому переважає *аліментарність* – як у прямому, так і у сублімованому варіанті цього коду. Останній втілено в описі *багатства* та *статку* поміщиків Товстогубових, настільки великих, що вони не особливо переймались нахабним їхнім *обкраданням* як дворовими людьми, так і прикажчиком разом із, так би мовити, «завгоспом» маєтку, котрі без совісті вирубали столітні дуби у лісі, *власницею* якого була Пульхерія Іванівна, *роблячи* з них численні сані та *продаючи* їх по *ярмарках*.

У прямому варіанті аліментарний код знаходить вираз у *переліку страв*, котрими хлібосольні господарі пригощають гостей: «Ось це грибки з чебрецем! це з гвоздичками і волоськими горіхами! Ось це грибки з смородинним листом і мушкатним горіхом! А ось це пиріжки! це пиріжки з сиром! це з урдою! (товчений мак – *О. К.*), а ось це ті, які Опанас Іванович дуже любить, з капустою і гречаною кашею. Так,– додавав Опанас Іванович,– я їх дуже *люблю*; вони м'які і трошки кисленькі». Коротко кажучи, коли до подружжя приїжджали гості, то «все, що у них було кращого, все *виносилось*. Вони намагалися *почастувати* їх всім, що тільки *виробляло* їхнє господарство».

Разом з *переліком* смаколиків *розповідалась* і про технологію їхнього приготування, і про те, хто *передав* її рецепт. Приміром, вишукані соління робити *навчила* полонена туркенья та батько Іван. Разом з таким чином *культивованим* аліментарним кодом в його контамінації з кодом *інформаційним* тут репрезентовано й *табуйовану* аліментарність. Та ж туркенья мало чим відрізнялась від українців, «тільки свинини *не їла*».

Алкогольні саморобні *настоянки* *пились* передусім з лікувальною метою (*аліментарне* кодування *вітальності* у позитиві). Ось це – казала поміщиця, «знімаючи пробку з графина,– *горілка*, настояна на деревії та шавлії. Якщо у кого болять лопатки або попереk, то дуже допомагає. Ось це на

золототисячнику: якщо у вухах дзвенить і по обличчю лишай робляться, то дуже допомагає. Якщо хтось, встаючи з ліжка, вдариться і набіжить на лобі гуля, то варто тільки одну чарочку випити перед обідом – і все як рукою зніме, у ту ж хвилину все пройде, ніби зовсім не бувало».

Терапевтичну дію мали не тільки міцні напої, але й їжа, вчасно прийнята. Через любов до тепла, у спальні подружжя було страшенно нагріто, через що Опанас Іванович рази три протягом ночі вставав і ходив по кімнаті та стогнав, скаржачись на біль у животі, і тут же отримував від чуйної дружини пропозицію: «А чи не краще вам чого-небудь з'їсти, Опанасе Івановичу?», на що той радо погоджувався, і, *перекусивши* узваром з грушками, казав: «Тепер так ніби зробилося *легше*».

Утім, тихе *життя* у мастку при дуже малій кількості подій (хіба що гості навідувались, і це для старих була важлива приклучка) спонукало до того, що старі «за старовинним звичаєм старосвітських поміщиків, дуже любили *попоїсти*. Як тільки займалася зоря (вони завжди вставали рано), подружжя вже сиділо за столиком і *пило* каву». Після кави Опанас нахилився до дружини і питав: «А що, Пульхерія Іванівна, може бути, пора *перекусити* чого-небудь? – Чого ж би тепер, Опанас Іванович, *закусити*? хіба коржиків з салом, або пиріжків з маком, або, може бути, солоних рижиків? – Хоч і рижиків або пиріжків, – відповідав» він, «і на столі раптом з'являлась скатертина з пиріжками і рижиками. За годину до *обіду* Панас Іванович *закушував* знову, *випивав* старовинну срібну чарку горілки, *заїдав* грибками, різними сушеними рибками та іншим. Сідали *обідати* о дванадцятій години. Крім *страв* і *соусників* на столі стояло безліч *горищиків* з замазаними кришками, щоб не могло видихнутись яке-небудь *апетитне блюдо* старовинної *смачної* кухні. Через якісь час Опанас Іванович знов висловлював бажання *поїсти*, їв вареників з ягодами з киселиком. Перед вечерею Опанас Іванович робив ще один *перекус*. Пів години за дев'яту сідали *вечеряти*, а потім негайно відправлялися знову *спати*, «і загальна тиша оселялась у цьому діяльному і разом з тим спокійному куточку».

Подібне культивування аліментарності посилюється неодноразовими згадками про те, що страви були приготовані з надзвичайною *майстерністю* і мали виключно високі *смакові* якості, що, втім, після смерті Пульхерії Іванівни зазнало суттєвої деградації.

Дається у романі й картина перманентного продукування такого харчового достатку, якого Пульхерія Іванівна робила з розрахунком на запас. «Господарство Пульхерії Іванівни полягало у солінні, сушінні, варенні незліченної безлічі фруктів і рослин. Її будинок був зовсім схожий на хімічну лабораторію. Під яблунею вічно був розкладений вогонь, і ніколи майже не знімався з залізного триніжка котел або мідний таз з варенням, желе, пастилою, робленими на меду. Під іншим деревом кучер вічно переганяв у мідному лембіку (самогонному апараті – *О. К.*) горілку.

Ця картина харчового статку малюється також через опис господарства, спрямованого не на товарне виробництво («у *хліборобство* та інші господарські статті поза двору Пульхерія Іванівна мала мало можливості входити»), а на самозабезпечення. Дворові дівки, штовхаючи одна одну, постійно вносили у комору у дерев'яних ящиках, решетах, ночівлях купу всіляких харчів. Довкола був *сад*, наповнений *яблунями*, *сливами*, низенькими *вишнями* та *грушами*. Знаючи про злодійські нахили своїх дворових, поміщиця наказувала особливо пильно охороняти *шпанських вишень* та великих зимових *дуть*». Опаркання було «обвішане зв'язками сушених *груш* і *яблук*», а поруч стояв «віз з *динями*».

Є у романі й оповідь про надмірне споживання горілки та їжі. Кучер, поки гнав оковиту, «до кінця цього процесу абсолютно не був в змозі *вернути язиком* та *базикав* таку нісенітницю, що Пульхерія Іванівна нічого *не могла зрозуміти*» і він шов «на кухню спати». *Аліментарність* (сп'яніння) табує у даному випадку *інформаційність* (здатність членороздільно говорити та розуміти почуте). Потихеньку випиває й Опанас Іванович, але пристойною мірою, так само й гості, чого не можна сказати про мужиків, які після кончини хазяйки розпилися не на жарт «і стали

більшою частиною значитися у бігах».

Дворові дівки внаслідок такого надлишкового перевиробництва продуктів, забираючись у комору, безкарно крали більшу їхню частину і так «жахливо об'їдалися, що цілий день *стогнали і скаржилися* на свої животи» (нездужання, пригнічена вітальність).

Розповідає про своє жакливе переїдання й третя особа, від якої ведеться розповідь, причому мова йде про можливу *смерть* від цього (аліментарно-мортальна контамінація). Пульхерія Іванівна була надзвичайно хлібосольною. «Я любив бувати у них, і хоча *обжирався* страшним чином, як і всі, хто гостював у них, хоча мені це було дуже *шкідливо*, однак я завжди бував радий до них їхати». Вочевидь, саме повітря в Україні має особливу властивість допомагати *травленню*», інакше той, хто так *переїдав*, міг би, без сумніву, замість ліжка опинитися *на столі* – пише ця особа, маючи на увазі *смерть* від такої кількості *з'їденого*.

2.2. Еросний код

Він присутній у тексті в розповіді про *силу кохання* пари «старосвітських поміщиків». «Не можна було дивитися без участі на їхню взаємну любов» – зазначає автор, котра поєднувалась з щирою повагою, що проявлялось у зверненні їх один до одного на «Ви».

Це *кохання* було настільки *міцним* та глибоким, що воно не ослабло й після *смерті* Пульхерії Іванівни, тільки до нього додалася велика туга серця, від чого Опанас Іванович, силкуючись вимовити рідне і дороге ім'я, починав гірко плакати, і цей «плач дитяти вражав» автора «у саме серце». Контамінація *еросу* та *агресивності* (сила кохання) після того, як чоловік *втратив* дружину, не зникла, але факт *смерті* зробив цю силу джерелом *не радості*, а *туги* (пригнічена вітальність замість життя у позитиві).

Еросний код на інституційному рівні *родинного життя* втілено в короткому повідомленні про одруження Опанаса Іванович, про його тридцятилітній вік на той час та про те, що

тоді він «був молодцем і носив шитий камзол». Табування цього коду дане у перешкоді його шлюбу, оскільки родичі Пульхерії Іванівни «не хотіли віддати її за нього». Тема перешкод шлюбів через родичів нареченої не розвивається і не становить рушійного моменту розгортання оповіді, як в романі випробувань.

Любов «бідної старенької» була такою самовідданою, що, *помираючи* (мортальна КГП) вона *«не думала* ні про ту велику хвилину, яка на неї чекає, ні про душу свою, ні про майбутнє свого *життя*; вона *думала* тільки про бідного свого супутника, з яким *провела життя*». Для того, щоб Опанас Іванович *не помітив* її відсутності, вона швидко та продумано дала відповідні *розпорядження* (інформаційне кодування вітальності у культивованій і табуованій формі, визначене еросним кодом).

Хоча у романі про це немає жодного слова, тим не менш, ясно, що *вагітність* (генетив) дівчат була наслідком *сексу*, і тому кодований даним кодом акт присутній тут неявно, але необхідно. Хоча при дворі не було жодного *неодруженого* чоловіка, який міг би змінити стан дівчини з тендітного на товстий, дівчата могли спілкуватись з палкими молодими хлопцями, котрі після «переслідування якої-небудь смаглявки», вбігали, «плескаючи у долоні», у теплі сіни погрітись. Крім того, *одружений* статус чоловіків не виключає того, що вони можуть *спокуситись* на молодих та *не дуже неприступних* дівчат, тим більше що, перебуваючи у дівочій кімнаті у *спідньому*, у нижніх смугастих сорочках, вони навряд чи переодягались, часто *тікаючи від роботи*, що задавала їм тут хазяйка (табуована аліментарність), на кухню спати. Чоловіки, безумовно, *реєстрували* своїм природою визначеним уважним *поглядом* (інформаційність) пересування по двору від дівочої до кухні *напіводягнених* дівчат, з чого неважко зробити й відомі висновки відносно їхньої *череватості*.

Еросне кодування у вигляді *любви* до тварин, або (автор уточнює) *прив'язаності* до них (послаблена форма еросу) вбачається у ставленні Пульхерії Іванівни до кішки, котра відіграла таку рокову роль в її долі.

2.3. Агресивний код

Цей код у поняттєвому втілення «війна» пов'язаний з минулим Опанаса Івановича – він колись був *компанійцем, офіцером-добровольцем кавалерійського полку*, і дослужився до звання *секунд-майора*. Але агресивних дій персонажі не вчиняють – агресивність фігурує лише у розмовах (інформація), хіба що за виключенням покарання високоморальною хазяйкою блудливих дворових дівок.

У такому вигляді *агресивний код*, також у зв'язку з *війною*, містять авторські міркування про те, як незначні події можуть викликати значні наслідки. Буває так, що «який-небудь *завойовник* збирає всі *сили* своєї держави, *воює* кілька років, *полководці* його прославляються, і нарешті все це закінчується придбанням клаптика землі, на якому ніде посіяти картоплі». І навпаки, дрібна *сутичка* якихось «ковбасників» утягує у *конфлікт* села та міста, а потім і цілі держави. Те, що це міркування подано як авторський відступ, додає сюди *інформаційний код*.

Розмови персонажів (гостей подружжя Товстогубових з ними) про *війну*, про можливий новий *наступ* Бонапарта зокрема, дають ще один приклад контамінації *агресивності* та *інформаційності*, яка спостерігається також у жартівливому *ляканні* Опанасом Івановичем своєї дружини – приміром, *обіцянками*, що він піде на *війну*, на що та *заявляла*, що там його, підстаркуватого, відразу ж *застрелить* перший *солдат*. Жартівник же *відповідає*, що сам його *застрелить* (агресивна мортальність). *Зауваження* дружини, що його пістолі давно заіржавіли і стали негодними (табування агресивності), він парирує *заявою*, що замість них він візьме на *війну шаблю* та *козацьку піку* (культивація агресивності). Часом задля сміху Опанас Іванович *розпитував* Пульхерію Іванівну, де вона буде мешкати, якщо і будинок, і клуня і все інше *згорить*, а Пульхерія Іванівна *полохливо* хрестилася.

Його ж самого *злякали слова* дружини про її близьку кончину: «Чортзна-що Ви *кажете*, Пульхеріє Іванівно! – *говорив* Опанас Іванович, – коли-то ще буде *смерть*, а ви вже *стращаєте* такими *словами*». Та ж у відповідь *заявляла*: «...я вже *знаю*, коли моя *смерть*». Тут *агресивно-інформаційна* контамінація через

мортальний зміст повідомлення доповнюється КГП смерті.

Лякали Товстогубови не тільки один одного, але й своїх гостей, яких, якщо вони загостювались, не відпускали додому та вкладали переночувати з причини можливого нападу на них розбійників: «Як можна так пізно вирушати у таку далеку дорогу!» – завжди говорила Пульхерія Іванівна (гість звичайно жив у трьох або чотирьох верстах від них). Опанас Іванович вторив їй: «А як нападуть розбійники або інші недобрі люди?!».

Інформаційно-агресивна зв'язка виражалась також у тому, що поміщиця чергову дворову дівку, що понесла (генетив) невідомо від кого, «звичайно лаяла» і «суворо карала». Зрозуміло, що тут в основі мовленнєвого акту лежить не тільки вербальна агресивність, але й також її причина, що має змістом детабуйований сексуальний акт, тобто, такий, що порушує табу на дошлюбні статеві стосунки, а наслідком є народження дитини (генетив кодується детабуйованим еросом).

2.4. Інформаційний код

Вище при універсально-культурному аналізі тексту роману Гоголя інформація вже згадувався не один раз, але, як вже говорилося, цей код завжди несе у собі додаткові коди в залежності від змісту повідомлення. Як приклад «чистого» прояву функціонування даного коду наведу наступний уривок. «Легкі зморшки» на обличчях подружжя «були розташовані з такою приємністю, що художник, певно б, вкрав їх. По них можна було, здавалося, читати все їхнє ясне та спокійне життя. З цього видно, що деякі ознаки персонажів дають можливість краще дізнатись про сутність їхнього життя, тобто, інформаційність тут кодифікує вітальність. Табуйований варіант інформаційно-вітальної контамінації бачимо у примітці, що Опанас Іванович «минуле життя не згадував».

Зустрічається у романі й протилежна, інформаційно-мортальна контамінація, пов'язана зі знаковим віщуванням смерті. Таким знаком для Пульхерії Іванівни послужила кішка. Задумалася старенька: «Це смерть моя приходила за мною! – сказала вона сама собі». Марно Опанас Іванович хотів

довідатися, чому вона так раптом засумувала, але толком *відповіді не отримав*. «На другий день вона помітно схудла. – Що це з Вами, Пульхерія Іванівно? Чи не хворі Ви? – Ні, я не хвора, Опанасе Івановичу! Я хочу вам *оголосити*: я *знаю*, що я цим літом *померу*!»

Після смерті дружини Опанас Іванович довго не жив. «Дивно, однак, те, що обставини *смерті* його мали якусь схожість з *кончиною* Пульхерії Іванівни. В один день Опанас Іванович зважився трохи пройтися по саду. Коли він повільно йшов по доріжці зі звичайною своєю безтурботністю, зовсім не *маючи ніякої думки* з ним сталася дивна пригода. Він раптом *почув*, що позаду його *вимовив* хтось досить виразним *голосом*: “Опанасе Івановичу!” Він *повернувся*, але нікого не було, *подивився* у всі сторони, *заглянув* в кущі – ніде *нікого* (табуйована інформаційність). День був тихий, і сонце сяяло. Він на хвилину *задумався* і нарешті *вимовив*: “Це Пульхерія Іванівна *кличе мене*!”»

Жахаючий оклик за іменем, пережитий на власному досвіді описує третя особа, від якої йде розповідь. «Вам, пише автор, без сумніву, коли-небудь траплялося *чути голос*, який *називає* вас по *імені*, який простолюдини *пояснюють* тим, що душа <померлого> занудьгувала за людиною і *закликає* її, після чого слідує неминуча *смерть*. Зізнаюся, мені завжди був страшний цей таємничий *поклик*». Розповідач пригадує, що у дитинстві він такий голос чув часто, коли «раптом позаду» хтось «виразно *вимовляв* його *ім'я*». При цьому день був самий ясний і сонячний; жоден лист у садку не ворухився, панувала тиша, навіть коники *замовкли*, кругом ні душі. Однак якщо нічний буревій застав би його одного серед непрохідного лісу, він не так *злякався*, як *злякався* (агресивність у пасивній формі) цієї жахливої тиші серед безхмарного дня».

Додам, що, як твердять, Микола Гоголь якось почув такий голос і у дорослому віці та насправді невдовзі помер, так що у повісті 1835 року він передбачив події 1852 року, коли він пішов з життя, і трапилось це невдовзі після *смерті* однієї заміжньої багатодітної жінки, в яку Гоголь, як подекують, був неймовірно

пристрасно, але платонічно закоханий.

Окрім цього, *інформаційний* код присутній як момент самої оповіді про *життя* старосвітських поміщиків, він втілюється у таких інформаційних поняттях, як «пам'ятаю», «не можу забути», «стоїть перед очима», «уявляю, як приїду з часом у спустошений тепер маєток і побачу купу розвалених хат», «але звернімося до розповіді» тощо.

Кліменкова Є.

молодший науковий співробітник,

Одеський національний художній музей

УКРАЇНСЬКИЙ САМВИДАВ: ВІД ФОРМИ ОПОРУ ДО ПРЕДМЕТІВ МИСТЕЦТВА

Явище незалежної літератури з'явилося паралельно із самою літературою. Звичайно що слово самвидав відносно нове, але схожі явища виникали і раніше. Будь які обмеження завжди викликають протест проти них, в усі часи знаходились люди, бажані створювати щось, що не вписувалося в загальні рамки.

Самвидав в Україні ХХ століття уможливив висловлення думок, що відрізнялись від панівного ідеологічного наративу. Матеріали розповсюджували люди будь якого віку і професії. Цим займалися студенти, селяни, поважні професори, підпільні художники, державні посадовці. Теми текстів були також дуже різноманітні. Поширювались анекдоти, релігійні тексти, пісні, національно-визвольні ідеї і особисті щоденники.

Довіра до невідцензурних текстів була більша і вимагала від читача надзвичайної уваги та обережності. За правило було при отриманні самвидаву прочитати його за одну ніч, а очікування в черзі іноді сягало декількох місяців.

Перше зафіксоване використання слова «самвидав» на території України – поема «Аве Марія» Івана Багряного, видана у 1929 році. У нижній частині обкладинки замість видавництва Багряний написав «сам» – сам зробив, сам поширив. Надруковані власним коштом книжки Багряний роздавав в магазини, за це був заарештований і відправлений до Сибіру.

Всі твори, надруковані не в державних друкарнях, визнавалися радянською владою поза законом. В Україні покарання за самвидав були набагато жорсткіші ніж в інших республіках. Виникло таке явище як табірний самвидав, який передавали на волю і вивозили закордон. Іноді видані закордоном твори вже надруковані повертались назад в Україну. Частіше за все це були політичні, автобіографічні і націоналістичні твори. Самвидавом поширюються твори Ліни Костенко, Миколи Вінграновського, вірші та щоденник Василя Симоненка, Василя Стуса, Леся

Подерв'янського, Юрія Андруховича.

Самвидав радянської доби виник тому, що існувала ешелонована жорстка цензура, але сьогодні, незважаючи на кардинально інші політичні обставини в суспільстві залишається цей запит. Однак це вже не є самвидав у тому сенсі, в якому він існував раніше, це лише субкультура, що використовує подібні технічні засоби.

За своєю функцією сучасний самвидав стає предметом мистецтва і колекціонування, на відміну від радянських часів, коли кожна така книжка, самім фактом свого існування нагадувала про вільну невідконтрольну тоталітарному режиму думку. Зараз це явища має назву «зін» – скорочення від англійської *magazine*. Прийнято вважати, що зіни не мають видавничої верхівки, але інколи група людей може організувати незалежне видавництво. Важлива особливість зінів – це відсутність коду чи ISBN, стандартизованої системи ідентифікації, номер якої додається до кожної книжки у світі.

Під час повномасштабної російської агресії таке культурне явище, як зіни, набули ширшої популярності. Так, зін Марії Христенко «Анкета друзів», книжка, де авторка ділиться розповідями з Харкова на початку вторгнення. Художниця збирала і оформлювала історії друзів, які були з нею в цей час. Звідси назва «Анкета друзів». Марічка вирішила записати історії, які виглядали смішними чи абсурдними, бо її надихало те, як людина в умовах стресу використовує гумор, як інструмент захисного механізму. Оповідачі історій – її друзі і волонтери в чийй компанії вона проводила перший час після вторгнення, це записані бесіди друзів що діляться одне з одним шокуючими подробицями і намагаються зрозуміти себе і своє положення в цьому новому і небезпечному світі.

«СМТ Суржик» – збірка есеїв, розповідей, поезій, колажів, фото різних авторів про їх досвід використання суржику. Це спроба відрефлексувати суржик як культурне явище, що пронизує різноманітні прошарки суспільства, в будь-яких життєвих обставинах, від розмов про архітектурні особливості міста до політичних дискусій.

Зін «Зникнення» – зроблений мною самою. Книжечка-розповідь про шкільні часи. Основою проекту є фотографії, зроблені на стару цифрову мильницю, в період 2013–2015 років в Харкові. На них більшою частиною зображені покинуті розвалені будинки, дахи і недобудови, по яким я дуже багато гуляла в компанії друзів в підліткові роки. Для мене це було великою пригодою і дослідженням світу, я кожен день фотографувала все що бачила. Вже зараз я зробила із цих фотографій колажі, в яких спробувала відтворити магічне відчуття світу, згадати свободу і легкість, з якими тоді жила. Візуальна частина в хронологічному порядку доповнюється текстом. Це нотатки з моїх записників шкільних років, їх переосмислення в наш час, роздуми про те, чому в світі все відбувається саме так, що з нами відбувалося і ким ми стали після цього.

Ідея зіну «Інструкція до Апокаліпсису» прийшла в результаті розмірковувань про те, що в нашому житті часто буває не видно будь-якої надії на кращі часи і здається що далі тільки смерть. Я звернулась до нейромережі з питаннями про давні пророцтва і поради щодо порятунку в такій ситуації. Ілюстрації також зроблені за допомогою нейромережі. Релігійні передбачення як спроба завести розмову про екзистанційні питання, але перекласти відповідальність за свої рішення на штучний інтелект.

Невеликі тиражі дозволяють відчувати інтимність передачі інформації, отримати для себе щось особливе і від цього більш цінне. Таким чином, об'єкт самвидаву стає не просто черговою книжкою на полиці, а рідкісним унікальним артефактом і предметом колекціонування.

Впродовж ХХІ століття тематичний спектр зінів і самвидавів розширився, вони стали здебільшого засобом оприлюднення інноваційних ідей і візуального креативу. Слово «самвидав» вже не є безпосередньою відсилкою до радянського «саміздату». Сьогодні це явище пов'язане з сучасними авторами, які друкують лімітовані малоформатні видання на цікаві для них теми.

Ковальова Н. І.,

кандидат філософських наук, доцент,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова,

Левченко В. Л.

кандидат філософських наук, доцент,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

СЕЦЕСІОН ЯК ХУДОЖНІЙ ТА ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ СТИЛЬ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Традиційно у культурологічному дискурсі термін «сецесія» позначає австрійський варіант загальносвітового художнього та дизайнерського стилю модерн, що був естетською відповіддю на пануючи у мистецтві наприкінці XIX сторіччя неоісторизм та еклектику. Цей стиль вирізняється наступними рисами: використанням умисно примхливих хвилястих форм, орієнтацією на принципи асиметрії та вільного планування, новим індивідуалізованим відношенням до простору, підпорядкованістю єдиному образно-символічному задуму. Особливостями Віденської сецесії була не тільки відмова від традиційних консервативних академічних настанов, а і опора на багатий історичний досвід австрійського бароко. Цей досвід передбачав зменшення геометризму і збільшення елементів алегорії, декоративності та патетики.

Україна, чії західні землі на той час були складовою Австро-Угорської держави, повною мірою відчула вплив віденського модерну. Маємо зазначити, що прихильність української культури доби *fin de siècle* до нової естетики була пов'язана не тільки з зовнішнім впливом, а і з бароковою традицією української художньої та декоративно-ужиткової культури. Саме тому, на нашу думку, розповсюдження впливу сецесії відчувалось як значуще не тільки в західноукраїнських землях, а і в культурному просторі всієї України. Як приклад наведемо всесвітньовідомі культурні проекти не тільки у Львові та Чернівцях, а і в Одесі,

Києві, Харкові та Полтаві.

Знаковою подією, що продемонструвала місце української сецесії в загальноєвропейському культурному просторі стала велика виставка «В епіцентрі бурі. Сецесія в Україні», яку було презентовано у Відні та Братиславі у 2024 році. Європейські глядачі мали змогу ознайомитись з роботами видатних українських майстрів таких як Олександр Мурашко, Федір Кричевський, Олена Кульчицька, Георгій Нарбурт, Михайло Жук та інші. На наш погляд широка панорама мистецьких пошуків доводить думку, що візуальна мова українських художників була універсальною та інтернаціональною, що породжувала ефект спорідненості української та європейської естетики доби модерна. З іншого боку, акцент виставка робить на те, що в Україні, як і в кожній країні, робили спроби розвивати національний художній та дизайнерський стиль, що відзеркалював народні мотиви та суто національні теми, що цілком відповідає славетному девізу сецесіону, яким став вислів відомого австро-угорського публіциста Людвіга Гевеші – «часу – його мистецтво, мистецтву – його свободу».

Козлова Л. І.

магістрантка,
кафедра філософії,

Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

МОЛИТВА ЗА УКРАЇНУ. ВАЛЕНТИН СИЛЬВЕСТРОВ

Коли ми говоримо про музику як про мистецтво часу, ми зазвичай уявляємо ритм, мелодію, гармонію, які розгортаються послідовно. Проте для українського композитора Валентина Сильвестрова музика – це не просто процес чи структура. Це мова тиші, резонанс присутності, спів часу з вічністю. Його твори – це не симфонії героїзму чи конфлікту, а медитації, спогади, відлуння чогось давно почутого.

Одним із ключових понять у творчості Сильвестрова є «мелодія моментів» – своєрідна метафора, яка поєднує плинність, емоційність, фрагментарність та водночас цілісність людського сприйняття. Вона є не просто стилістичною рисою, а філософською концепцією музичного часу.

Народжений у 1937 році в Києві, Валентин Сильвестров пройшов довгий творчий шлях: від авангардних експериментів 1960-х років, коли його ім'я звучало поруч з такими композиторами, як Шнітке, Денисов і Губайдуліна, до лірико-філософського стилю, який сам Сильвестров назвав «метафоричною музикою».

Його ранні твори – це пошук нового звуку, просторової організації, але вже з 1970-х композитор починає рухатися в інший бік – від конструкції до інтуїції, від раціонального до медитативного. Так виникає його особливий стиль – неокласичний, але не в дусі імітації, а як рефлексія над музичною пам'яттю, над історією самої музики.

У трагічні часи випробувань, коли країна переживає біль, втрати, війни, мистецтво набуває особливої ваги. Воно перестає бути лише формою естетичного вираження – і стає мовою серця, голосом нації, молитвою без слів. Одним із найвиразніших

прикладів такого духовного мистецтва стала «Молитва за Україну» Валентина Сильвестрова.

Цей твір – не просто хоровий гімн чи патріотична композиція. Це висловлення глибокого болю, внутрішньої молитви, спроба зберегти тишу серед криків. У ньому і страждання, і надія, і незламність, і спокій. Саме тому «Молитва за Україну» стала неформальним музичним символом часу, коли слова безсилі, а звук – єдиний засіб говорити з Богом, з людьми, з історією.

Щоб зрозуміти сутність «Молитви за Україну», слід звернутися до особистості самого композитора. Валентин Сильвестров – постать унікальна не лише в українській музиці, але й у світовій культурі. Його творчість відзначається філософічністю, тишиною, споглядальністю. Він не прагне епатувати, не створює масштабних драматичних форм, його музика – це мовчазна присутність, дотик до вічного.

Сильвестров пройшов складний шлях від авангардних експериментів до постмодерністської «післямузики», яку сам він так називає. У цій музиці вже немає героїчного пафосу чи епічного розгортання – лише спогад, ехо, шепіт часу. Саме такою – дуже особистою і водночас всенародною – є його «Молитва за Україну».

Перше виконання пісень циклу «Молитва за Україну» було записане в Сильвестрова вдома: співав він сам, акомпануючи собі на фортепіано.

Але Сильвестров не створив маршу, не написав войовничої кантати. Натомість музичну молитву, тиху, світлу, беззбройну. Це був його спосіб відгукнутись на війну – не гнівом, а любов'ю, не помстою, а молитвою.

У 2022 році, з початком повномасштабного вторгнення, цей твір зазвучав з новою силою. Він лунає на концертах солідарності по всьому світу – від Берліна до Нью-Йорка. Але всюди зберігає свій тихий, внутрішній характер, якби просив не про перемогу, а про спасіння.

«Молитва за Україну» написана для змішаного хору а cappella. Це означає, що музика виконується без інструментального супроводу. І вже ця деталь має глибокий сенс: тільки голоси,

тільки люди, тільки дихання і тиша між звуками.

Твір триває всього кілька хвилин. але на початку ми чуємо вступне звернення яке звучить тихе, на одному диханні, далі йде кульмінація як вища напруга, трохи гучніше, але без драматизму і на завершення – спокійне згасання, ніби музика повертається у молитву.

Попри те, що існує версія твору з текстом – і навіть на слова відомої «Молитви за Україну» («Боже великий, єдиний...») – Сильвестров також створив варіант без слів, з вокалізацією. І саме ця версія стала найбільш відомою.

Це рішення – глибоко символічне. Коли не вистачає слів, коли біль неможливо висловити – залишається звук як чиста емоція. Вокалізації – це як плач, зітхання, спів душі. Це універсальна мова, зрозуміла кожному – незалежно від релігії, національності чи поглядів.

Твір «Молитва за Україну» – це не окрема подія в творчості композитора. Це концентрація його естетики, його бачення музики як акту тиші, внутрішнього слухання, пошуку сенсу у звуці.

Для Сильвестрова музика завжди була близькою до молитви, незалежно від теми чи жанру. Його симфонії звучать як спогади. Його камерна музика – як роздуми. Його хорали – як розмова з Творцем.

У «Молитві за Україну» ця концепція доходить до вершини. Молитва – не релігійний жест, а форма дбайливого ставлення до світу, до себе, до своєї країни. У цьому творі немає закликів, наказів, героїзму. Є лише зосередження, світло, спокійна віра.

«Молитва за Україну» Валентина Сильвестрова – це не лише музичний твір, це символ, документ часу, духовний жест митця у відповідь на катастрофу. У ній поєднано все: біль і надію, пам'ять і віру, голос і тишу.

Цей твір не просить про перемогу. Він просить про любов, про мир, про збереження душі нації. І в цьому його велич. У світі, що кричить і гине, музика Сильвестрова – це мовчазна присутність України, що молиться і вистоє.

Колесник О. С.

доктор культурології, професор,
кафедра філософії та культурології,
Національний університет «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0597-6489>

РОМАНТИЗМ ДО РОМАНТИЗМУ

Термін «романтизм» зазвичай використовується у двох основних значеннях. У вузькому сенсі (далі – Романтизм), він означає конкретний напрям культури, який виникнув в кінці XVIII ст. в Європі, та згодом поширився також в деяких інших регіонах. В ширшому сенсі цей термін стосується певного світовідношення, яке знайшло своє найвище вираження в культурі Високого Романтизму.

Для розуміння сутності явища ми можемо звернутися до етимології слова, однак, походження слова «романтизм» відображає лише одну характеристику цього явища – його зв'язок з тим корпусом текстів, які створювалися живими народними мовами, а не латиною чи грецькою. Ці не-античні сюжети, закорінені в місцевій міфології та історії, досить сильно відрізняються від перекладних і за змістом і за духом.

На нашу думку, найголовніша особливість романтизму – у світогляді, який передбачає переважання сакрального над профанним, невидимого над видимим, духовного над матеріальним, надзвичайного над типовим. З емоційно-енергетичної точки зору головним тут є прагнення, порив – *streben*, те намагання прорватися крізь горизонт, який О. Шпенглер вважав визначальним для західноєвропейської фаустівської душі. Романтизм схильний до зображення могутніх і таємничих світових сил, та героїв, здатних стати з ними врівень.

Такий порив в невідоме властивий всій людській культурі, хоча далеко не завжди він був теоретично відрефлектованим. Наприклад, самий факт того, що палеолітична людина починає творити не лише орнаменти, але й образи – уявних двійників живих істот – може розцінюватися як прагнення стати на рівень з космічними силами, створивши те, чого не існувало раніше.

Міфопоетичний світогляд часто асоціюється з уявленням про циклічність часу та традиційність всіх людських дій. Але в міфах може фігурувати не стільки коло, скільки спіраль часу. Крім того, не лише в епічних, але й у власне міфологічних текстах виникають образи людей чи божеств, які кидають виклик космічним силам. Ще однією «міфологічною» темою є романтика жертви. Окрім таких загальних принципів, які знайшли своє продовження в романтичних авторських міфах, слід згадати також конкретні міфологічні постаті, які отримали статус архетипних образів.

Починаючи з появи писаної літератури, в ній підіймаються теми бунту людини проти необхідності, здатності вийти за межі визначеного. Вже в Давньому Єгипті ми можемо знайти тексти романтичного характеру, зокрема, «Сказання про Сінухе» та «Казка про потерпілого аварію корабля».

Якщо класичне грецьке мистецтво тяжіє до спокійної краси та здатності стримувати пристрасті, то в період еллінізму в фокус потрапляє піднесене, трагічне, драматичне, навіть жажливе. В літературі цілком романтичний характер має елліністичний роман (роменс), який зображує вірне кохання в невірному світі.

В давньоримській літературі можна знайти певні риси, які стануть ключовими для пізніших романтичних жанрів. Наприклад, в фокусі уваги вперше опиняється велике місто як місце дії. Внаслідок цивілізаційних змін, в середньовічній літературі тема міста на деякий час відходить на другий план, а в центрі уваги опиняється контраст «фортеці» та «лісу». Тема природи як джерела водночас небезпеки та духовного відродження, стане важливою для Високого Романтизму. Пізніше вона знов вийде на перший план в деяких варіантах пригодницького жанру та фентезі.

Із закінченням середньовіччя романтичне в мистецтві відходить на другий план. Класицизм, при всьому інтересі до міфологічних сюжетів, теж в чомусь протилежний романтизму. Однак і тут є туга за ідеалом та створення власних художніх світів. В період бароко відбувається накопичення ідей (непередбачуваність, взаємозамінність сну та неспання), підходів (символізм, ускладненість, подвійне кодування) та образності

(море, буря), які стануть типовими для Високого Романтизму. В цілому, романтичні настрої пов'язані скоріше з північною Європою, що можна пояснювати, виходячи з більш суворих природних умов і відповідного характеру фольклору, а також з особливостей історичного розвитку. Новоевропейський романтизм народжується в Британії та Німеччині, а потім потрапляє в інші країни, трансформуючись в процесі своїх довгих мандрів, які продовжуються дотепер.

Кондрашова В. А.

студентка 4 курсу,

кафедра культурології

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

ПІДРИВ ТРАДИЦІЙНОЇ ГЕНДЕРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ: ОБРАЗ ЖІНКИ В КІНО ФРАНЦУЗЬКОЇ «НОВОЇ ХВИЛІ»

У післявоєнній Франції, в атмосфері демократизації та культурного оновлення, відбувається переосмислення ролі жінки в суспільстві, що неминуче позначається й на репрезентації жіночих образів у кіно. «Нова хвиля» – революційний рух у французькому кінематографі, який сформувався наприкінці 1950-х років – не лише змінював естетику кіно, а й активно втручався в суспільну дискусію про гендерну ідентичність. Молоді режисери прагнули зруйнувати старі патріархальні наративи, однак далеко не завжди їм вдавалося уникнути традиційних схем зображення жінки як пасивного об'єкта.

У межах дослідження здійснено аналіз трансформації жіночих образів у фільмах французької «Нової хвилі» крізь призму ключових архетипів – «нової французької жінки», *femme fatale*, жінки-дитини та жінки-матері. Особливу увагу приділено співвідношенню жіночої репрезентації як об'єкта та суб'єкта у візуальній структурі кіно, що розглядається у контексті феміністичної кінокритики (зокрема концепції «чоловічого погляду» Лори Малві). Репрезентація жінки аналізується як естетичний та ідеологічний механізм, що відображає домінантні гендерні установки маскулінного дискурсу у французькому авторському кіно 1960-х років.

Концепт «нової французької жінки» в кіно Нової хвилі постає як спроба репрезентації жінки не як додатку до чоловіка, а як активної учасниці соціального й культурного життя. У фільмі «Гарні жінки» (1960) Клода Шаброля розкривається багатогранність жіночої ідентичності, представлена через чотири героїні – працівниці магазину електротоварів.

Жан – найвиразніший образ сексуально розкутої та незалежної

жінки, яка вступає в стосунки з чоловіками без очікування традиційних зобов'язань. Її ім'я в чоловічій формі не лише ламає стереотипи, а й підкреслює символічне зміщення гендерних меж. У той час як традиційна кіно-героїня очікує на «принца», Жан сама обирає задоволення як мету.

Жінетт, навпаки, вибудовує свою внутрішню автономію завдяки таємниці – вона приховує від колег свою підробітку співачки. Це не лише бажання самореалізації, а й спроба відділити особисту ідентичність від ролі продавчині, що асоціюється з буденністю та соціальними обмеженнями. Її вибір свідчить про тонку форму опору суспільному конформізму.

Рита представляє іншу крайність – вона підпорядковує себе очікуванням буржуазного середовища свого нареченого. Її поведінка – не щире самовираження, а адаптація до моделі «хорошої дівчини», яка прагне бути прийнятою родиною. Вона вдає з себе іншу, тим самим втрачаючи свою автентичність – типовий приклад жінки, яка змушена відмовитися від себе заради зовнішнього схвалення.

Жаклін, найромантичніша з усіх, здається носієм традиційної чуттєвості. Вона поєднує мрію про справжнє кохання з зовнішньою сміливістю. Її образ – подвійний: вона заявляє про кар'єристські амбіції, але підсвідомо залишається залежною від чоловічого схвалення. Її ідеалізоване захоплення таємничим мотоциклістом підкреслює розрив між бажанням бути суб'єктом та реальним перебуванням у зоні романтичної пасивності.

Всі ці героїні різні, однак вони існують у межах системи чоловічого погляду. Епізод, коли до них звертаються сторонні чоловіки, використовуючи випадкові жіночі імена – Франсуаза, Луїза, Софі – є не просто гумористичною сценою, а символічною демонстрацією заміщуваності жіночої ідентичності в патріархальному наративі. Це – метафора того, як жіноча унікальність стирається заради задоволення очікувань чоловічого глядача. Жінки втрачають іменні маркери особистості, перетворюючись на функціональні «типажі», позбавлені глибини.

Таким чином, концепція «нової французьки» у фільмах Шаброля, попри зовнішній прогрес, є амбівалентною: вона поєднує

нові риси жіночої ідентичності з глибоко закоріненими схемами її об'єктивації. Формальна свобода не завжди відповідає внутрішній суб'єктності. Жінка ніби отримує голос, але він продовжує звучати крізь фільтр чоловічого сприйняття.

Архетип *femme fatale* – фатальної жінки – отримує нове трактування у фільмах французької «Нової хвилі», втілюючи не лише еротичну силу, а й символ культурного спротиву усталеним гендерним нормам. Цей образ уособлює жінку, яка не піддається контролю, ламає традиційні сценарії поведінки та кидає виклик маскулінному суб'єкту.

Особливо яскраво цей архетип репрезентовано у фільмі Франсуа Трюффо «Жюль і Джим» (1962), де героїня Катрін постає як втілення подвійності: з одного боку – приваблива, легка у спілкуванні, грайлива; з іншого – емоційно непередбачувана, руйнівна, небезпечна. Її свобода не декоративна, а радикальна: Катрін змінює партнерів, приймає самостійні рішення, демонструє байдужість до традиційної ролі дружини або матері.

У першій сцені знайомства з героями вона кидає виклик їхнім уявленням про жіночність, зухвало наслідуючи образ письменника Генріха Гайне. Її поведінка межує з провокацією: вона одночасно фліртує, відмовляє, грає, мов у театрі. Для Жюля та Джима вона – об'єкт обожнення, але й одночасно незрозуміла фігура, яка руйнує ілюзії про романтичну гармонію. Саме ця непередбачуваність і стає джерелом загрози. Катрін не підкоряється жодному з двох чоловіків, і врешті-решт її вибір призводить до трагедії: вона здійснює самогубство, забравши з собою одного з коханців. Така кінцівка є не просто кульмінацією особистої драми, а метафорою неможливості вбудувати вільну жінку у патріархальну модель стосунків. Вона не відмовляється від права на вибір – навіть ціною смерті.

Згідно з психоаналітичним підходом Зигмунда Фрейда, саме така сексуальна автономія й емоційна «ірраціональність» жінки викликає у чоловіків «невротичну тривогу». *Femme fatale* в цьому контексті стає не лише сексуальним фетишем, а й проекцією страху перед втратою влади. Чоловічий герой намагається вписати її у рамки зрозумілої логіки – коханої, матері, музи – але

вона кожного разу з цих рамок вислизає.

Важливо зазначити, що у фільмах «Нової хвилі» *femme fatale* позбавлена міфологічного ореолу 1940–1950-х років, натомість постає ближчою до реального конфлікту між культурною модернізацією і збереженням чоловічої гегемонії. Це вже не богиня чи демон, а жінка, яка прагне реалізувати себе поза чоловічою системою координат. Проте наратив і далі «карально» реагує на таку свободу – шляхом смерті, краху або вигнання.

У цьому сенсі образ Катрін є не лише художнім типажем, а симптомом культурного конфлікту: фільм дозволяє їй бути вільною, але водночас не дає права на щасливий фінал. Саме тому *femme fatale* у французькому кінематографі 1960-х постає як втілення тривожної трансформації жіночої ідентичності – тієї, яку ще не готові прийняти ані герої на екрані, ані суспільство поза ним.

Образ жінки-дитини, що отримав яскраве втілення в кінофільмах Жан-Люка Годара, є одним із ключових архетипів, через які французька «Нова хвиля» фіксувала патріархальну трансформацію жіночого образу в умовах культурних змін. Це не просто героїня, що поєднує сексуальність з невинністю – це стратегічно зручна форма, яка дозволяє підтримувати чоловіче домінування, зберігаючи привабливий, але контрольований образ жінки. Вона фізично зріла, проте ментально подається як дитина – інфантильна, наївна, імпульсивна.

Головна героїня фільму «Жінка є жінка» Анжела, яку втілює Анна Каріна, ілюструє цей архетип у повному спектрі: вона фліртує, грається, демонструє емоційні сплески, не зважаючи на логіку чи наслідки. Її образ побудований навколо дитячої кокетливості – вбрання (моряцька форма, панчішки), манери, гримаси, хіхикання. Вона капризує, мов дитина, яка не отримала бажаного подарунка. У сцені танцювального залу, де героїня зображена у червоному світлі, яке зазвичай асоціюється з секс-індустрією, Годар створює подвійне враження: з одного боку – це відверта сексуалізація, з іншого – іронічна пародія на типову еротизовану жіночість.

Цей образ є реакцією на зростаючу присутність жінки в

публічному просторі. Жінка-дитина стає символом чоловічої тривоги перед жіночою зрілістю та емансипацією. Інфантилізація її поведінки знецінює потенційну загрозу: така жінка не буде претендувати на рівноправний діалог, на владу чи відповідальність. Її бажання сприймаються як несерйозні, емоційні, миттєві.

Фетишизація інфантильності є дієвим інструментом збереження патріархального контролю. У традиційному кіномисленні жінка повинна залишатися бажаною, але не надто самостійною. Глядач-чоловік отримує можливість «насолоджуватися» образом жінки, яка ніби доступна, але водночас настільки невинна, що не здатна на справжню владу або опір. Вона стає частиною наративу, але не творить його – не веде сюжет, а підштовхує чоловіка до дії.

Попри зовнішню активність, така героїня завжди перебуває у пасивній ролі: її присутність служить для посилення конфліктів або розвитку чоловічих персонажів. Таким чином, навіть у фільмах, які намагаються критикувати традиційні ролі, архетип жінки-дитини відтворює застарілі гендерні коди. Годар, як і інші режисери «Нової хвилі», вдається до постмодерної гри з цим образом, але іронія не скасовує основного: жінка-дитина залишається фігурою, позбавленою повноцінної суб'єктності.

Цей архетип – не лише естетичний прийом, а й симптом культурної кризи, коли жінка починає виходити з приватної сфери, але її повертають у символічний дитячий стан, аби зберегти ієрархію. Саме тому фігура жінки-дитини є одним із найпотужніших способів маскулінної оборони у добу нової жіночої присутності в культурі.

У фільмах французької «Нової хвилі» материнство рідко розглядається як повноцінна частина жіночої ідентичності. Здебільшого воно подається як тягар або символічна перешкода для чоловічого розвитку. Так, у стрічці «На останньому подиху» Жан-Люка Годара Патриція повідомляє Мішеля про можливу вагітність, однак її слова не отримують емпатичного відгуку. Реакція героя – байдужість і цинізм – відображає зосередженість фільму на його особистому конфлікті, в той час як внутрішній стан жінки залишається поза кадром.

Контрастом до цього є фільм «Щастя» (1965) Аньєс Варди – єдиний приклад у контексті «Нової хвилі», де материнство стає не лише соціальним статусом, а й осердям внутрішньої драми. Тереза, дружина й мати, зображена як жінка, чия ідентичність повністю зумовлена роллю в родині. Її самогубство після зради чоловіка – не просто сюжетний поворот, а глибока критика того, як патріархальна модель сім'ї позбавляє жінку суб'єктності.

У фільмах чоловіків-режисерів жінка-мати або невидима, або функціоналізована. Варда ж демонструє складність і драматизм цього образу, відмовляючись від романтизації та показуючи, як жіноча відданість стає уразливістю. У такий спосіб вона переглядає саму ідею родини як безумовної цінності, висвітлюючи болісну ціну жіночої жертвності в культурі, де чоловіки диктують правила.

Кінематограф «Нової хвилі» відзначається не лише революційністю в стилістиці та наративі, але й відтворенням глибоко вкорінених структур візуальної влади. Однією з найвпливовіших феміністичних концепцій у кінотлумаченні є теорія «male gaze» – «чоловічого погляду», яку запропонувала Лора Малві у своїй відомій статті «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1973). Малві доводить, що традиційне наративне кіно створене відповідно до моделі гетеросексуального чоловічого бажання: камера стає інструментом об'єктивації, що спрямовує глядача на споглядання, фетишизацію та контроль над жіночим тілом.

У фільмах «Нової хвилі» цей механізм діє надзвичайно тонко, маскуючись під естетичну грайливість. Камера Годара чи Трюффо може створювати ілюзію жіночої активності, однак наративна структура залишає за жінкою лише допоміжну роль. Патриція («На останньому подиху») чи Анжела («Жінка є жінка») можуть говорити, ініціювати, сперечатися – але їхні дії завжди існують у межах чоловічого суб'єкта, який визначає сюжетну лінію.

Цей тип погляду закріплюється і на рівні мови: у французькій кінематографічній термінології переважає чоловічий рід (*le realisateur, le spectateur*), що підсвідомо формує кіно як чоловічий простір спостереження. Таким чином, навіть мовна структура

підсилює патріархальну ідеологію репрезентації.

Аналіз жіночих образів у французькому кінематографі «Нової хвилі» демонструє складну амбівалентність між художнім проривом і гендерною консервативністю. З одного боку, режисери цього періоду декларували намір зламати традиційні наративи, експериментували з формою, порушували табуйовані теми сексуальності, тілесності, ідентичності. З іншого – репрезентація жінки залишалася в межах усталених патріархальних механізмів.

Жіночі персонажі – незалежно від типу: «нова француженка», *femme fatale*, жінка-дитина чи жінка-мати – в більшості фільмів постають як фігури чоловічої уяви. Їхня суб'єктність, навіть якщо проголошується, рідко розкривається в структурі наративу або кіномови. Камера зберігає «чоловічий погляд», перетворюючи жінку на фетиш, на об'єкт для споглядання, а не на повноцінного носія дії чи внутрішнього досвіду.

При цьому саме така амбівалентність – прагнення нового в межах старого – сприяла виникненню феміністичної кінокритики. У контексті аналізу фільмів Годара, Трюффо, Шаброля, а також у контрасті з жіночим поглядом Аньєс Варди, відкривається простір для переосмислення: якою є жінка в культурі, хто має право на наратив, хто говорить і хто є об'єктом оповіді.

Отже, кіно «Нової хвилі», незважаючи на свої обмеження, створило потужний ресурс для подальшої критичної дискусії. Воно стало водночас дзеркалом і каталізатором культурної трансформації – де боротьба за жіночу репрезентацію лише починалася. Сьогодні цей досвід зберігає свою актуальність, адже питання суб'єктності, тілесності, гендерної рівності продовжують залишатися у центрі сучасного кіномистецтва й гуманітарного знання.

Список використаної літератури

1. Flitterman-Lewis S. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Expanded ed. New York: Columbia University Press, 1996.
2. Mulvey L. *Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory, History,*

-
- and Film Studies, in: V. Callahan (Ed.). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. P. 17–31.
3. Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen*. 1975.
 4. Sellier G. *Masculine Singular: French New Wave Cinema*. Transl. by K. Ross. London: Duke University Press, 2008.

Кришевська Л.

докторантка,

факультет філософії, філософії науки і релігієзнавства,

Мюнхенський університет Людвіга-Максиміліана

УКРАЇНСЬКИЙ НОНКОНФОРМІЗМ: КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ МІЖ ОДЕСОЮ І МЮНХЕНОМ

В червні і липні 1979 року в Мюнхені відбулась виставка творів сучасних українських митців. Ідея виставки належала *Виставковому комітету* – об'єднанню, того ж таки року створеного в Парижі за ініціативи Ігора Цишкевича, громадянина США українського походження. Організацією виставки в Мюнхені, як і друком каталогу до виставки, переймався Український Вільний Університет і особисто ректор університету Володимир Янів.

Переважну більшість презентованих на цій виставці творів становили твори одеських нонконформістів, діяльність яких в 1970–1980 рр. визначав андеграундний мистецький рух південної України. Презентація творів митців з Одеси мала особливе значення, позаяк вона унаочнювала тривалість традиції Нової південноукраїнської школи живопису і, опосередковано, її зв'язок з художньою сценою Мюнхена. Ця теза підтверджується двома фактами з перебігу культурно-історичних подій. Перший факт полягає в тому, що творчість одеських нонконформістів є безпосереднім продовженням розвитку Нової південноукраїнської школи живопису. Цей зв'язок визначають також як зв'язок першої і другої авангардних течій в образотворчому мистецтві Одеси. Другий факт пов'язаний з тісною взаємодією південноукраїнської художньої сцени з митцями з Мюнхену на початок ХХ-го століття та формуванням Нової південноукраїнської школи живопису, яка постала із процесів, що за аналогією можна означити як *одеська сецесія*.

Свою візуалізацію одеська сецесія отримала в трьох виставках, які довгий час залишались найбільшими і найвизначнішими для розвитку модерного мистецтва в імперській Росії. З поміж інших, ці виставки вирізняли інтенсивний діалог з колегами з інших країн, активна рецепція актуальних тенденцій

модерного мистецтва, а також рефлексія щодо виразних можливостей мови мистецтва. Йдеться про дві виставки Салону Іздебського і 3-тю Весняну виставку Товариства незалежних, які відбулися в проміжок між 1909 і 1914 роками.

Зв'язок одеського художнього середовища з мюнхенським пов'язаний, на сам перед, з двома постатями та їхньою співпрацею в рамках двох перших з перерахованих виставок. Це Володимир Іздебський (1882–1965) та Васілій Кандінський (1866–1944), життя і творчість яких значною мірою пов'язані з Одесою: в Одесі вони зросли, здобули першу мистецьку освіту та дебютували як художники. Варто зазначити, що своє навчання обидва митці продовжували в Мюнхені, в Баварській Академії мистецтв.

Про поради Кандінського під час підготовки Першого Салону свідчить сам Іздебський, зокрема в своїх листах до Давида Бурлюка. А те, що Кандінський серйозно ставився до ідеї Іздебського підтверджує не лише наявність його творів у виставкових залах Салона. До виставки в Одесі Кандінський мотивував також художників Нового Мюнхенського товариства митців (*Neue Künstlervereinigung München*).

В підготовку Другого Салону Іздебського, Кандінський був залучений інтенсивніше. Він готує афішу та обкладинку каталогу, для публікації в каталозі пише есей «*Зміст і форма*» і перекладає текст Арнольда Шенберга «*Про паралельні октави й квінти*». Для виставки у лютому 1911 він надає свої перші абстрактні полотна.

У грудні цього самого року В. Кандінський залишає Нове Мюнхенське товариство митців, яке нещадно критикувало його новий абстрактний стиль, оголошує про створення нової групи *Синій вершник* (*Der Blaue Reiter*), одним із членів якої був також і Давид Бурлюк, а за пів року видає однойменний альманах, заснований на ідеї виставкового каталогу В. Іздебського [1. с. 323].

До створення 3-ї Весняної виставки «Товариства незалежних» В. Іздебський не мав безпосереднього відношення. Менше з тим, його співпраця з Кандінським суттєво визначили зміст і характер цієї виставки, на якій останній презентував свої актуальні

абстрактні полотна. Саме ця виставка стала першим свідченням формування Нової південноукраїнської школи живопису, стилістичні характеристики якої суттєво визначили стиль одеських нонконформістів. Необґрунтованим виглядає припущення можливого впливу південноукраїнського живопису на живопис Кандінського, в усякому разі на палітру, яку він використовує і яка приблизно в 1900-х роках зазнає змін. Це питання, однак, яке мають дослідити фахівці.

Складно сказати, чи мали організатори виставки українського сучасного мистецтва в Мюнхені 1979 року на меті тематизувати в своєму проєкті багаторічний і різноспрямований зв'язок між авангардними рухами в Одесі та Мюнхені. Це можна лише припускати. Менше з тим, певною мірою цей зв'язок ґрунтує мюнхенську виставку 1979 року та перетворює її на знак тяглости традиції та цілісності європейського культурного простору.

Список використаної літератури

1. Hahl-Fontaine, J. (Ed.) (2023) *Kandinsky. Das Leben in Briefen. 1889-1944*, München: Hirmer, 356 pp.

Кулаков Ю. О.

студент 4-го курсу,
кафедра філософії,

Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

АРХЕТИП: ФОРМА ЖИТТЯ ПРОТИ СТРУКТУРИ

К. Г. Юнг близький і відгукується в серці кожної людини: кожен відчуває свою вкинутість у життя. У штормі цього життя народжується прагнення знайти опору самого існування – опору, яка дасть сили подолати розрив душі й тіла і зцілити страх смерті.

Юнг намагається зрозуміти хаос переживань та імпульсів людського розуму у всьому його безладді і помічає дещо спільне, що об'єднує нас. Аналізуючи міфи та символи різних культур, він відзначає повторюваність символів незалежно від регіону, але залишається питання: яка інтенція спрямовує цю спільність? З цього спостереження народжується ідея архетипів – структур, які можуть допомогти подолати страх і спрямувати пошук. Але його бажання звести безкінечність до схеми зазнає розривів, які він, безумовно, відчуває, але не завжди знаходить мову, щоб висловити їх до кінця. Можливо, я неправильно його розумію – надто дивлячись на нього через філософську оптику, яка прагне вийти за межі психічного і побачити те, що стоїть за ним.

Архетипи Юнга постають як вроджені структури психіки. Він стверджує, що вони не залежать від особистого досвіду і мають універсальний, повторюваний характер, але водночас описує архетип як структуру сприйняття психіки, тобто як дещо, що перебуває всередині суб'єкта. Тут виникає внутрішня напруга: або архетип усередині – тоді він індивідуальний, або поза – тоді це вже не просто частина психіки, а онтологічна структура.

З цього можна припустити, що архетип – не зміст психіки, а форма, у якій можлива зустріч із тим, що лежить за межами суб'єкта. Це не схема сприйняття, а межа між людиною і світом – точка, де символ проявляється, але не зводиться до значення. Це не те, що в мені, а те, в чому я стаю.

Але становлення слід розуміти не як незавершену структуру, а як текучий процес, безперервне змінювання. І в цьому сенсі

будь-яка структура, навіть юнгіанська, якщо вона претендує на пояснення всього, втрачає зв'язок із живим досвідом. Це додатково показує, що архетип не може бути структурою «в мені», тому що я сам – не структура, а подія.

Але якщо я подія, а архетип не породжується індивідуальним Я, то потрібно припустити існування поля, яке передує індивідуальному досвіду, незалежно від часу і місця, в якому архетипи актуалізуються. Цим полем Юнг називає колективне несвідоме – не продукт свідомості, а її умову.

Проте це поле не обмежується психікою людини: воно охоплює все живе. Приклад тому – бджоли, які володіють вродженою організацією поведінки, розподілом ролей та структурою символічної взаємодії без навчання. Це показує, що форми реагування можуть бути вбудовані в живе не обов'язково символічно, а як структури дії. Тоді архетип – це не людський образ, а форма включеності у порядок світу, яка в людини набуває символічної форми. Тут можливе заперечення, що у бджіл це інстинкт, а не свідомість, здатна до рефлексії, свободи і символізму. Але є підозра, що це лише ілюзія – і наша відмінність від тварин не є відмінністю за сутністю, а лише за діапазоном доступу до несвідомого. Тобто ми не вільніші за бджіл, а просто працюємо у ширшому діапазоні доступу і відносин.

Таким чином, архетип – це не те, що пояснює, а те, що перериває пояснення, закликає до руху, інтерпретації та трансформації. Він не перебуває в мені; він виникає у моменті зустрічі між індивідуальним несвідомим, колективним полем і мовою символу.

Безумовно, юнгіанська система має свою цінність, але її межі виявляються тоді, коли архетип перестає бути описовою категорією всередині людини і стає онтологічною проблемою. Тоді філософське питання вже не в тому, що таке архетип, а в тому, чи можна жити, не замкнувши його в межах людської психіки.

Маслов І. С.

магістрант,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

ГАРМОНІЯ ЧЕСНОТ ТА САКРАЛЬНА ГРА ГІЛЬДЕГАРДИ З БІНГЕНУ

Ordo Virtutum Гільдегарди фон Бінген – це не стільки драматичний твір у звичайному розумінні, скільки жива ікона духовної битви, містерія, що являє невидиме. Це алегоричне дійство де душа (Anima) постає як універсальний образ людського духу, а чесноти – як втілені символи небесних сил. Гільдегарда, містик і візіонерка, вклала в цю драму всю глибину свого богословського досвіду: Ordo Virtutum завершує її видіння Scivias, показуючи, як мистецтво стає продовженням одкровення?. Сама форма твору спрямована на «виведення» учасників з буденності до простору священного часу, де вони наче переживають архетипічну історію заново?. Гільдегарда створила цілісний медитативний простір, де звук, жест і пауза сплітаються, аби викликати нумінозний досвід – трепетне відчуття присутності сакрального.

У Ordo Virtutum вся тканина дійства пронизана театральною сакральністю. Драматична структура твору навмисно відходить від світської логіки – замість зовнішніх подій ми бачимо духовні стани і переміни. Спочатку душа перебуває в колі чеснот під опікою Смирення, але її спокушає Диявол – так розгортається архетипний сюжет відчуження і повернення: падіння душі і її шлях назад до світла?. Це відчуження від центру – відхід душі від божественного осереддя – і подальше повернення через покавання й допомогу чеснот творять основну ідею містерії. Гільдегарда в символічній формі повторює прадавню історію людства: від гріхопадіння до спасіння. Але важливо, що ця історія тут не прив'язана до конкретного часу чи місця – душа втілює кожну людину, її блукання у «профанному» світі та ностальгію за втраченим раєм, а чесноти уособлюють вічні небесні реальності.

Завдяки цьому дія переноситься у вимір міфічного «вічного теперішнього», де минуле і майбутнє зливаються у сакральний час ритуалу. В термінах Мірчі Еліаде, твір Гільдегарди «наповнюється реальністю» через наслідування божественного взірця? – адже показане на сцені є повторенням надчасових взірців: небесної війни добра зі злом, каяття блудної душі і повернення її до божого центру. Ця повторюваність архетипової моделі надає драмі *Ordo Virtutum* містичної дієвості: це не гра, а священнодійство, що робить невидиме реальним тут-і-зараз.

Особливу роль у творі відіграє музика – саме через неї Гільдегарда творить відчуття небесної гармонії. Всі персонажі чеснот і сама Душа співають мелодії, складені абатисою, піднесені й чисті, подібні до григоріанського хоралу. Їхні голоси сплітаються, утворюючи немовби хор ангельських сил. Натомість Диявол – єдиний земний чоловічий персонаж – принципово позбавлений музики: він не співає, а лише вигукує свої репліки грубим криком?. Цей різкий контраст між божественною мелодією та демонічним криком є ключем до символічного задуму. Зло не здатне творити гармонію – воно дисонансне і безладне. У рішенні Гільдегарди позбавити Диявола співу закладено глибинний естетико-теологічний сенс: гріх постає як відсутність краси та порядку, як розлад, що не може змагатися з небесною симфонією чеснот?. Таким чином, кожен вигук Диявола в драмі стає своєрідною паузою священної музики – *мовчанням* благодаті, заповненим хаосом. Це паузи, що гучніше за слова промовляють про відлученість зла від «злагодного космосу» Бога. Натомість голоси чеснот – смиренної Покори, палаючої Любові, чистої Цнотливості та інших – співають по черзі, розкриваючи різні грані доброчесності. Їхні мелодії розгортаються поважно і співзвучно одна одній, ніби різнокольорові вітражі, крізь які проходить одне світло. Така музична форма радше нагадує літургійний кант чи духовний концерт, ніж світську оперу: кожна солістка-чеснота виходить на передній план із своїм мотивом, але всі разом вони утворюють єдиний хор, одностайний в прославленні Творця.

Сценічність *Ordo Virtutum* витончена і символічна. Уявімо

сестер-монахинь, які на честь великого свята одягнулися у спеціальні вельони та корони – ці регалії в театрі Гільдегард позначають небесний статус чеснот. Збереглися свідчення, що на найурочистіші дні Гільдегарда вбирала своїх сестер саме так, і вони буквально ставали «акторками в божественній драмі»? Виконуючи ролі чеснот, черниці перевтілювалися в «випромінювання божественної сили, що діє у світі». Їхній спів у монастирській капелі – це літургійне служіння, в якому через людські голоси ллється благодать. Злагоджений спів у поєднанні з символічними жестами творив, за висловом дослідників, своєрідну сакраментальну матрицю – канал, через який досконалість небесної благодаті переливається до спільноти сестер?. Таким чином сцена перетворювалась на відбиток небесного хору, а монастирський хор дів-черниць, ставав луною ангельської симфонії. Жести у цій виставі були стримані й значущі: поклони смирення, піднесені руки молитви, можливо, урочистий хід. В фіналі після перемоги чеснот над Дияволом слідує процесія всіх персонажів?– мовби літургійний обхід, який знаменує відновлення космічного порядку. Душа, що повернулася до центру святості, знов стає частиною гармонійного всесвіту; зло ж зв'язане і безсиле. Ця процесія завершує містерію у піднесеному хвальному тоні: лунає спільний спів, у якому відчувається тріумф небес. Те, що було розірване, зцілено і поєднано – так містично розкривається ідея *apocatastasis*, відновлення первозданної цілісності душі в Бозі.

Як і у справжньому богослужінні, у *Ordo Virtutum* зовнішня дія служить внутрішньому преображенню. Ця п'єса не призначалась для розваги – навпаки, її метою було духовне пробудження, виведення душі з заціпеніння гріха?. Гільдегарда вперше поставила *Ordo Virtutum* для своєї спільноти й гостей під час освячення новозаснованого монастиря в Рюпертсберзі (1152 р.)?. Момент освячення – це встановлення нового сакрального центру, і містерія чеснот стала частиною цього освячення, вплітаючи в нього вічний вимір. Уявляємо, як у день консекрації, після довгих молитов тиші, монастирська зала наповнюється співом: це сестри вперше виконують нову драму

своїї настоятельки. Їхні голоси, зазвичай стримані обітницею мовчання, тепер розквітають у повноті, стаючи «судиною хвали»? Для самих сестер участь у містерії була духовним святом – *gaudium spirituale*, радістю про перемогу благодаті над неміччю?. Глядачі ж не лишалися пасивними: містерія запрошувала і їх пережити очищення і піднесення душі. Через спів і споглядання вони мали уявно увійти в коло чеснот, відчутти себе учасниками міфічного бою та спасіння.

Отже, *Ordo Virtutum* розкривається перед нами як унікальна містико-естетична візія. У ній злились богословська глибина та художня форма, літургія і театр, музика і мовчання. Гільдегарда фон Бінген створила «сакральну гру», що стала для її сучасників живою проповіддю та молитвою в образах. Чесноти на сцені – це ідеї, що ожили; їхня краса й строї випромінюють небесну славу, а голоси зливаються в єдиний гімн Творцеві. Драма відбувається одночасно на небі і на землі: у монастирській каплиці звучить піснеспів, а в духовному вимірі в цей час душа повертається до Бога, а сили тьми осоромлені. Така театральність не розважає, а підносить душі, вводить їх у стан молитовного споглядання. Переглянувши чи виконавши цю містерію, людина XII століття скоріш за все отримувала незабутній внутрішній досвід, стоячи на межі видимого і трансцендентного.

Михайлюк О. В.

доктор історичних наук, професор,
кафедра документознавства та
інформаційної діяльності,
Український державний університет
науки і технологій,

Вершина В. А.

кандидат філософських наук, доцент,
кафедра філософії,
Дніпровський національний університет
імені Олеся Гончара

КУЛЬТУРА ЯК ІНФОРМАЦІЙНЕ СЕРЕДОВИЩЕ

Ю. М. Лотман давав визначення поняття культури як сукупності всієї неспадкової інформації, способів її організації та зберігання. Втім, таке визначення видається досить проблематичним, оскільки тут одне невідоме визначається через інше невідоме. Онтологічний статус як культури, так і інформації не можна вважати визначеними.

Існують різноманітні підходи та аспекти дослідження культури. Фахівці нараховують декілька сотень визначень поняття культури. Звичайно, можна сказати, що базові онтологічні сутності, до яких відноситься і культура, не мають простих однозначних визначень. Культуру можна назвати універсальним поняттям, котре дозволяє в широкому сенсі розглядати людину і суспільство. Культура – поняття складне, полісемантичне, багатозмістовне й не піддається однозначному тлумаченню. Але це лише поняття. Згідно з Т. Парсонсом, культура вважається всього лише однією зі складових набору аналітичних конструктів, призначених для реалізації соціальної дії.

Поняття «інформація», з одного боку, є одним найбільш часто вживаних, з іншого – одним з найбільш багатозначних і складних для визначення. На теперішній час як у науковій літературі, так і в повсякденному вжитку мають місце численні теорії, концепції, підходи та визначення поняття «інформація». До обсягу поняття «інформація» часто відносять дуже різноманітні предмети. Спільного визначення інформації не вироблено тому, що немає достатньо

загального бачення її природи. Існує декілька розбіжних і навіть заперечуючих одне одного підходів до визначення природи інформації. Різноманітність способів визначення або розуміння природи інформації призводить до великої кількості наслідків при її описі та вивченні. Обговорення онтологічного статусу інформації не завжди проводяться з використанням чітко і коректно визначених концепцій. Таким чином, вважає М. Шрьодер, очевидно, що велика різноманітність визначень інформації має призводити до відмінностей у поглядах на способи її існування.

Поняття культури та інформації далеко не тотожні між собою. Втім, ці поняття – в самому широкому їх розумінні – між собою тісно пов'язані і навіть, можна сказати, взаємообумовлюють одне одного. І культура, і інформація мають знакову природу. Культура – це простір означення, а інформація, це власне, і є саме означення.

У вжитку досить часто використовуються поняття «культурне середовище, «інформаційне середовище». Термін «середовище» застосовується для позначення сукупності зовнішніх умов відносного певного суб'єкта. В даному випадку під суб'єктом може розумітися як певна локальна спільнота, так і індивід, а середовище – сукупність умов його існування.

Культура – це сутнісна характеристика людини, пов'язана з чисто людською здатністю цілеспрямованого перетворення навколишнього світу, в ході якого створюється штучний світ речей, символів, а також зв'язків і відносин між людьми. Культура – це середовище проживання людини; немає жодного аспекту людського життя, якого б не був торкалася культура. До області культури відноситься все те, що оточує людину, але не є природно обумовленим. В кінцевому рахунку поняття «культура» стало синонімом «штучного», «створеного людиною».

У. Еко розуміє культуру як «переважно комунікацію». Е. Холл стверджує, що культура – це комунікація, а комунікація – це культура. Комунікація – це процес передачі повідомлення, інформації.

Інформація пов'язана з соціальною природою людини. Людство в процесі своєї життєдіяльності створює вторинне, штучне середовище, в основі якого лежить інформація.

Інформацію можна трактувати як моделювання та конструювання реальності. В культурному просторі відбуваються процеси конструювання реальності та її опредмечування – перетворення реальності, обробка природи. «Друга природа» – це опредмечена інформація. Будь-який артефакт – це втілена інформація. Тут можна погодитися з Ю. Н. Харарі – інформація не відображає, а розставляє по місцям – тобто конструює.

Культура ще розуміється як спосіб покладання смислу. Але інформація і смисл далеко не завжди корелюють між собою. Як пише Ж. Бодрійяр, у світі стає все більше інформації і все менше смислу. Тобто інформація і смисл не лише не корелюють, але й певним чином протиставляються одне одному. Означування встановлює правила і умовності. В означеному просторі ми постійно відчуваємо обмеження, тиск і несвободу. Символічне – репресивне (Дж. Зерзан).

Таким чином феномени інформації, культури та смислу дедалі розходяться між собою. Можливо, в самій комунікації тобто культурі стає все менше смислу?

Москвін І. О.

аспірант,
кафедра філософії,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

ОНТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ПОРЯДКУ

Онтологія порядку – це досить широке та комплексне поле розгляду саме такого поняття, як «порядок». У філософському сенсі природу порядку визначити досить складно. Є невпевненість навіть у тому, чи можемо ми взагалі розглядати саме «природу порядку». Оскільки, конструюючи питання щодо порядку в зв'язку з природою, ми вже ніби припускаємо, що він є або частиною природи, тобто існуючим незалежно від людини, або має певне підґрунтя для існування. І як у першому, так і другому випадку такі твердження можуть виявитись хибними. Виходить, що постановка питання аксіоматично конститує уявлення щодо порядку. І цим, звісно, зовсім не вичерпується все можливе для окреслення коло онтологічної проблематики порядку. Наша задача – лише поставити питання, висвітлити проблематику. Головне питання постає в тому, що є основою порядку, і чи є ця основа взагалі. Але в чому полягає глибинна складність?

Передусім важко визначати порядок. Саме по собі поняття «порядок» не досліджується напряду, а зазвичай розуміється лише в контексті та використовується для окреслення структури певного об'єкту. Порядок в загальному сенсі може й матись на увазі, але не визначається. Ми завжди кажемо про порядок певної речі, але не про сам порядок. Тим більше – нам важко його ухопити, так само, як буття чи час. Адже коли ми кажемо про буття, ми кажемо про буття чогось, наприклад «небо є синім» [6, с. 4]. А коли ми намагаємось схопити розумом час, ми можемо мати справу зазвичай лише з наслідками його існування, а також – існування в ньому, але ніяк не з самим «часом». Тим більше, з розумінням та визначенням часу також виникають значні складнощі. Припускаємо, що з порядком все приблизно так само. Ми маємо справу з його проявами, але не з самим порядком,

нам не вдасться схопити його сутність, якщо така взагалі існує. Чи можна взагалі говорити про онтологічне існування та пізнання того, що неможливо сприйняти безпосередньо?

Сучасна філософська думка надає значну кількість визначень порядку і широко окреслена в різного роду джерелах. Проте ми досить рідко зустрічаємо конкретне визначення порядку у філософських працях. Навіть не всі словники надають його визначення. Набагато частіше його можна визначити лише опосередковано – через поняття, які є або його наслідком, або певним чином стосуються порядку. Розвиток ідеї порядку, звичайно, зазнавав трансформації протягом еволюції думки, а в працях філософів порядок зазвичай закладений у підтексті. Тим більше, кожна наукова дисципліна, яка тим чи іншим чином розглядає порядок (математика, фізика, біологія, психологія, філософія), визначає його у відношенні до власної сфери.

Історичне походження цього поняття лягає коріннями до Стародавньої Греції. Слово *космос*, яке в подальшому набуло статусу терміну, водночас означало світ, всесвіт і, зрозуміло, порядок. Є декілька основних розумінь: упорядковане розташування, краса, світовий порядок у загальному сенсі [10, с. 826]. Також дія або результат створення впорядкованої структури. Перші концепції щодо світового порядку ми знаходимо у Геракліта. Для певного позначення порядку стародавні греки використовували приблизно наступні терміни: *логос*, *номос*, *гармонія*, *дихотомія*, *фронезис* (розумність), *нус* (розум), *фюзіс* (природа) та *космос*. А з плином часу особливості розуміння порядку трансформуються та комбінуються. А сучасні визначення, зрозуміло, далеко відходять від класичних.

Окреслити дослідження саме порядку досить складно. Дейвід Г'юм, наприклад, розглядав порядок через призму причинності [7]. Для нього причинно-наслідкові зв'язки не є об'єктивними характеристиками реальності, а є результатом звички та асоціації ідей у людському розумі. Г'юм не визнавав об'єктивного порядку в природі в сенсі необхідного поєднання причин та наслідків. Натомість він вважав, що люди спостерігають повторювані події, і, ґрунтуючись на їхній регулярності,

припускають існування причинних зв'язків. Кант також прямо не визначає порядок, але у «Kritik der reinen Vernunft» [8] позначає апіорні форми чуттєвості – простір і час, які значним чином структурують наше відображення світу й надають йому певний порядок. Гегель у своїй відомій праці [5] розглядає порядок інакше: через призму діалектичного розвитку понять та категорій. Його діалектичний принцип і є певною формою розуміння порядку, основні принципи якого він, власне, позичає в Геракліта [1, с. 192]. Еволюція розуміння ідеї порядку надалі тільки додає комплексності до розгляду цього поняття.

Некласичний підхід щодо визначення порядку перевертає сталі уявлення. Позначається, що порядок існує у невід'ємному зв'язку з хаосом або безладом. Тобто порядок є ілюзія [4, с. 651]. За цим визначенням – порядок і є безлад: він запам'ятовуваний, розпізнаваний та використовуваний безлад [4, с. 651]. Тоді це порядок букв у слові, алфавіті. Або будь-який інший порядок, який можна сприймати скоріше як «упорядкованість», тобто певну послідовність [2], ніж *порядок взагалі*. Спіноза у цьому сенсі погоджувався з таким твердженням, адже вважав, що «якщо речі розташовані таким чином, що, сприймаючи їх органами чуття, ми можемо легко їх помислити і, відповідно, запам'ятати, ми говоримо, що вони впорядковані; в іншому випадку ми вважаємо їх неупорядкованими або хаотичними. І оскільки ми отримуємо більше задоволення від того, що можемо легко уявити, люди віддають перевагу порядку перед хаосом; хоча насправді, окрім нашої уяви, порядок не має жодного існування в природі» [цит. за: 4, с. 651]. У математиці визначення порядку зводиться до системності та числової характеристики [2]. У біології порядок можна звести до класифікації родин [3, с. 518]. І досить цікаве визначення розглядає Рут Лоранд, де порядок є ступінню й видом закономірності, що регулює відносини між частинами цілого [9, с. 9]. Тож найчастіше, як ми бачимо, порядок визначають у якості послідовності та «упорядкованості». Але у загальному сенсі поняття порядку, як правило, не підіймається.

Оскільки важко схопити саму сутність порядку, ми описуємо його лише за значними характеристиками або атрибутами. А чи

є в нього сутність взагалі? Визначень порядку багато, але майже всі характеризують порядок за його, як здається, основними ознаками: послідовністю, організованістю за певною заздалегідь існуючою структурою (будь-якою), наявністю зв'язків тощо. Якщо *definitio fit per genus proximum et differentiam specificam* (визначення здійснюється за найближчим родом та видовою ознакою), то нам важко, по-перше, знайти саме таке визначення, яке ґрунтовно та вичерпно розглядало б порядок, а по-друге, спиратись на певний рід, який був би найближчим, визначаючи характерні ознаки. Тому постає питання, чи можемо ми взагалі досліджувати порядок?

Звісно, проблема, яку ми намагаємось тут розглянути, набагато глибша та ширша, ніж вдасться описати в рамках цього дослідження. Нам важко визначити природу порядку, а також природу цієї природи. Існує певна кількість підходів щодо його розгляду. Адже зрозуміло, що залежно від простору, у якому ми розглядаємо певний об'єкт, у яке його розміщуємо – може фундаментально змінюватись і остаточне розуміння. Таких систем координат декілька, серед основних це: *онтологічне розуміння, гносеологічне, лінгвістичне* та певним чином *релігійне*. Саме в цих просторах нам і належить розглянути проблематику онтологічного вмісту та походження порядку.

У традиційному сенсі, тобто онтологічно, ми можемо розглядати порядок як невід'ємну частину дійсності. Онтологічний спосіб визначення порядку зводиться до отождошення зв'язку між природою та її розумінням людиною. Порядок є самостійною сутністю дійсності, завдяки якій ми і можемо взагалі пізнати саму дійсність. Порядок можна розглядати як один з фундаментів дійсності, таких як, наприклад, час та простір, бо дещо узагальнює все – від частини до цілого. А можна вважати, що порядок є вищим навіть за ці основоположні категорії. Уявимо собі, що дійсність – це значна кількість різноманітних структур, складених з певних елементів, які є взаємопов'язані між собою та сходять до узагальнюючої системи. Такий тип організації й буде порядком, який онтологічно закладений в дану систему. Тоді постає питання, чи цей порядок складає все

відповідно до своєї сутності, тобто організує дійсність, створюючи комплексну систему, чи виникає в результаті самоорганізації елементів? Але яким чином елементи самоорганізують себе? Вірогідно, було б важко уявити собі, що настільки складна система зв'язків виникає випадково. І все ж таки настільки ж складно припустити, що порядок є організуючою силою, оскільки єдиним можливим висновком тоді стало б припущення, що порядок є першоосновою. Але фундаментальні принципи існування такого порядку визначити ще складніше. У підсумку незрозуміло чи є порядок первинною основою організації, чи є її результатом. Ми стикаємось з питанням первинності його існування. Чи може існувати порядок поза речами, які він організовує? Чи він результат, похідне від відношень між елементами та тим що існує в дійсності. Адже зрозуміло, що якщо порядок постає в якості універсального, організуючого, навіть трансцендентального механізму організації та визначення природи дійсності, то розумно також поставити питання, чи могла бути дійсність інакшою? Тобто чи могли ці елементи створити іншу структуру, іншу систему? Чи можлива дійсність без причинності, організованості, простору та часу? Порядок є неминучою підставою будь-якої дійсності? Припускаємо, що існують певні фундаментальні принципи існування *будь-якої дійсності*, які визначаються саме *порядком*. Тим не менш, у обох випадках порядок онтологічно може бути частиною дійсності. Питання постає лише до його походження та природи.

У гносеологічному сенсі проблематика порядку не менш значна. Всупереч з онтологічним, можна припустити, що порядок є наслідком, необхідністю, без якої людський розум не в змозі пізнавати дійсність. Тому що тільки так можна пізнати дійсність – знайти зв'язки між явищами. А пізнати – значить виявити, відтворити «прихований» порядок. Тоді наявність порядку є результатом відображення світу людським розумом. А відомі людині закони природи та інші послідовності не мають між собою причинно-наслідкового зв'язку, а є лише похідною з обмеженості людського розуму. Саме обмеженості, тому що це ще велике питання, чи може людина пізнати хаотичність дійсності, чи в змозі

вийти за «кордони» порядку? Чи обмежена людина власною природою? Чи обмежений розум власною природою? Що викликає цю обмеженість? Саме природа розуму, чи природа порядку? С точки зору такого розгляду пізнання обумовлює дійсність, чого не можна ігнорувати. Тим не менш, підставою існування розуму та пізнання є дійсність, що потенційно спростовує попередні твердження. Складно визначити, що є первинним. Тим більше – кордони пізнання неокреслені. Ми пізнаємо порядок дійсності чи власного розуму? Категорії, протилежності – чи можемо ми власним пізнанням вийти за кордони такого розгляду? Пізнання, безумовно, конструює певне розуміння дійсності, яке обумовлює мислення. Якщо існує певний порядок, незалежно від того, чи його конструює людина, або він є, як розглядалось раніше, об'єктивною частиною дійсності, як далеко людина може категоріально його сприймати? Чи зможе вона пізнати, наприклад, хаос, оперуючи принципами, категоріями, методами, поняттями, одним словом – інструментарієм *самого* порядку. Але підемо далі – уявимо собі хаос частиною загального порядку, як протилежність, яка необхідно знаходить себе в процесі пізнання. Чи можемо ми позбавитись цього поділу та порозуміти, сконструювати, пізнати глибше те, що поза протилежностями, поза знайомим нам та класичним поділом дійсності на зрозумілі конструкції? Що існує поза порядком та хаосом? Незалежно від того, чи є порядок частиною дійсності, чи конструктом розуму, незрозуміло чи є в нього кордони (або кордони розуму), та чи можемо ми подолати їх, або чи може розум подолати сам себе, завдяки самому собі? Чи може бути подоланий порядок завдяки самому собі? Гносеологічний спосіб розгляду викликає багато питань, тим не менш, це не означає, що порядок неможливий для пізнання.

Лінгвістично можна розглядати порядок як конструкцію мови. З точки зору цього підходу – мова обумовлює особливості як мислення, так і пізнання. Оскільки ми можемо припускати, що фундаментальне значення у формуванні категорій мислення займає саме мова. Крім того, безумовно, що мова створює концепти, визначає предмети, відокремлюючи їх один від одного,

визначає відношення та структурує дійсність за допомогою слів та мовних позначень. Вже значний час філософія розглядає проблему мови, яка є важливою й для розуміння нашого об'єкту розгляду. Важливо наголосити, що мовні позначення можуть мати широке коло тлумачень, в залежності від устрою мови та контексту, в яке ми поміщаємо певне слово. Крім того, важливо наголосити на тому, що якщо не було б певного слова, то не було б і розуміння певного феномену. Наприклад, якщо б не існувало слова «порядок», то не було б і уявлень щодо нього. Мова надає пізнанню інструменти для функціонування. Тим не менш, незрозуміло, можливо, мова формується на підставі існування дійсності, а тоді є продуктом її обробки розумом. І ми бачимо, що всі вже розглянуті підходи значним чином є як взаємовиключні й антиномічні, так і взаємозалежні й доповнюючі один одного.

Релігійний ж спосіб розгляду, на якому ми, нажаль, зупинимось не занадто поглиблено, визначає порядок як налагоджену Богом систему. Відношення цієї системи до творця можуть розглядатись по-різному, проте основні положення незмінні: порядок є частиною світу, який був закладений у дійсність заради її безперечного функціонування, що необхідно для певного задуму та життя людини. І хоча цим, звісно, зовсім не вичерпується даний спосіб розгляду й наданий вище приклад – це лише окреслення кордонів такого дослідження, як, безумовно, і огляд всіх інших підходів.

Підсумовуючи можна сказати, що дослідження саме порядку, с чим, до речі, погоджується й Рут Лоранд у своєму введенні [10], проводяться досить рідко. А визначення порядку зазвичай не вичерпують всієї глибини цього поняття. Сама Рут Лоранд розширює класичні розуміння, позначаючи, що визначення порядку передбачає комплексну, складену з багатьох частин системність; він може проявлятися у ступенях; складається з відносин між частинами; та має принцип, який регулює ці відношення [10, с. 9]. Таке визначення глибше, ніж ті, що розглядалися вище, проте не позбавленні проблем. Тому що з ціллю розгляду порядку, як основного принципу естетики, не освітлюються глибинні основи порядку, принципи його існування, а лише його функціональна частина. Для нашого ж дослідження, поєднуючи вже надані

визначення, ми могли б позначити що порядок – *це першооснова, категорія й умова для існування необхідної (неминучої) системності та організації, яка характеризується структурністю, наявністю причинності, будь-яких зв'язків, відношень та взаємодій між складовими, за допомогою чого визначає природу та спосіб існування дійсності і його змісту*. Зрозуміло, що це не повне визначення, яке ще потребує удосконалення. Слід також позначити, що в залежності від того, що ми позначимо основою порядку, визначення останнього змінюватиме статус від первісного, організуючого принципу, до описового та похідного.

Онтологічна проблематика порядку пролягає від складності визначень до принципових способів розуміння природи порядку. Онтологія порядку – це питання щодо існування його суті. Визначити онтологічне походження порядку важко, оскільки порядок, як і час, буття та простір – поняття, що, скоріш за все, знаходяться поза можливостями пізнання людини. Оскільки сам порядок є або найбільш фундаментальним поняттям, що визначає природу та устрій дійсності, або суттєвою ознакою вже існуючої дійсності. А що було першим – наразі казати досить складно. Чи міг був порядок інакшим? Можливо. Припускаємо, що якщо він і організує все інше, він все ж таки має *фундаментальні та незмінні основи*, які разом з тим можуть розглядатись як його похідні, оскільки поєднані нерозривними зв'язками. Це, звісно: час, простір, та матерія. Оскільки порядок пов'язаний лише з існуванням чогось, поза існуванням він неможливий як мінімум через нездатність втілювати свою функціональну частину (немає елементів, з яких складається система та організація), то повинно *бути* «щось», щось має існувати «десь», а ці основи неминуче формують також і «колись». Але що таке існування взагалі, і що значить «порядок є поза існуванням»? Чи він є у «ніщо»? Поки припустимо, що «ніщо» є частиною порядку, адже порядок включає в себе протилежності. І тому онтологічна природа порядку лежить поза класичними позначеннями будь-яких протилежностей, причинності та відомого нам розуміння. Адже матерія, час та простір – основи того, що існує ніби походзячи з

порядку. А сам порядок, можливо, ховається набагато глибше. Основна задача – з'ясувати чи можливо вийти за кордони порядку, який включає в себе звичні для розгляду об'єкти. Тому важливо поставити питання, чи можемо ми пізнати порядок, оперуючи лише їм самим. Онтологічно визначити природу порядку наразі здається складною задачею, але саме тому водночас і необхідною для спроби.

Список використаної літератури

1. Ковалев С. Н. Диалектика свободы и необходимости в философии Гераклита. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2010. № 3. С. 192–199.
2. Порядок. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / уклад. В. Бусел. URL: <https://1531.slovaronline.com/129196-порядок>.
3. Colman A. M. *A Dictionary of Psychology*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2015. 896 p.
4. Comte-Sponville A. *Dictionnaire philosophique*. 4th ed. N?rnberg : PUF, 2013. 1108 p.
5. Hegel G. *Wissenschaft der Logik*. N?rnberg: Johann Leonhard Schrag, 1812. 1144 p.
6. Heidegger M. *Sein und zeit*. 11th ed. T?bingen: Gutmann & Co., Heilbronn, 1967. 437 p.
7. Hume, David. *An Enquiry Concerning Human Understanding*. London: A. Millar, 1748. 263 p.
8. Kant I. *Kritik der reinen Vernunft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1781. 856 p.
9. Lorand R. *Aesthetic Order: A Philosophy of Order, Beauty and Art*. Routledge, 2000. 296 p.
10. *The Cambridge Greek Lexicon* / ed. by J. Diggle. Cambridge : Cambridge University Press, 2021. 1480 p.

Kostiantyn Raikhert

PhD in Philosophy, Associate Professor,

Department of Philosophy,

Odesa I. I. Mechnikov National University

THE SPECIFIC RATIONALISM OF ISAAC NEWTON

European philosophy of the 17th-18th centuries is characterized, among other things, by the efforts to find a solution to the scientific method problem. European philosophers and scientists attempted to solve this problem based on one of two strategies: 1) Empiricism (the philosophical idea that the only reliable source of scientific knowledge is experience). 2) Rationalism (the philosophical idea that the only reliable source of scientific knowledge is reason). Empiricism relies on observation and experiment as its scientific research methods (as evidenced by the research program of F. Bacon). The mathematics here is of secondary importance. Rationalism takes mathematics as a model of true knowledge, and it was in the 17th century that mathematics began to be used in the study of natural phenomena by people such as I. Kepler and G. Galileo. The field of mathematics, which began with obvious and indisputable truths, was recognized by the rationalists as the discipline most consistent with their own attitudes and, therefore, with the general method of knowledge. In this context, observation and experimentation played a pivotal role.

There are two epistemological strategies to consider: empiricism and rationalism. I posed the question, «Which of these two strategies did Isaac Newton follow?» Newton's work is often considered to align with the rationalist tradition, as he followed the philosophical tenets of G. Galileo and R. Descartes, who is widely regarded as the father of modern rationalism. What did this following of Newton manifest itself in? Galilean physics introduced a new conceptual framework, replacing traditional notions of physical phenomena such as velocity or heat with mathematical quantities. Cartesian physics replaced the objects of our everyday world with the extended bodies of the Cartesian universe. Newtonian physics represents an endeavor to further idealize both Galilean and Cartesian physics. In Newtonian physics, the actions we encounter in our everyday world (e.g., pulling, pushing, dragging, etc.) are replaced by the action of forces. Newton's replacement of ordinary action by the action of forces is an extension of Cartesian reduction. At the ontological level,

Descartes abandoned the everyday world and created his mathematical universe of extended bodies. However, his understanding of action (as pushing and pulling) remained close to the ordinary notion of action. Pushing and pulling are fundamental to everyday life. When we write, we push the pen against the paper, and when we want to untie our shoelaces, we simply pull them. Descartes transferred our ordinary notion of action to his mathematical universe of extended bodies. Newtonian physics is generally understood as a consequence of replacing the Cartesian notion of action, based on everyday experience, with a new, mathematical notion of action that is completely alien to any experience: the action of forces at a distance. In other words: Newtonian physics is the physics of idealization (mathematization) of action. Newton completed the process of mathematization of nature started by Galileo by providing the mathematical description of action.

The idealization on which modern physics is based thus has three layers. The first layer is the Galilean instrumental idealization of phenomena. It consists of replacing the everyday world's phenomena with mathematical quantities obtained through measurement techniques. The second layer is the Cartesian ontological idealization of objects. It consists of replacing the objects of the everyday world with extended bodies received in the ontological reduction of reality. The third layer is the Newtonian analytic idealization of action. It consists in replacing action between the objects of the everyday world by forces acting at a distance. By distinguishing these three idealization levels, we are asserting that physical quantities are not true representations of the phenomena of the everyday world. Physical quantities are unambiguous, intersubjective, and reproducible, whereas phenomena of the everyday world contain a subjective dimension; they are often ambiguous and unreproducible. Similarly, we argue that physical bodies are not identical to objects in the everyday world. Physical bodies have unambiguous quantitative characteristics that can be combined into a «finite representable» state that contains all information about their future. Objects in the everyday world have qualitative properties, and their purpose rather than their state characterizes them. Finally, we argue that physical interactions are not identical to the causal relationships we encounter in the everyday world. Physical systems are mono-temporal and

causally closed. Objects in the everyday world change simultaneously on multiple time scales and are open in a fundamental sense.

All this was possible because Newton went further in his understanding of mathematics. Newton took into account Galileo's view (mathematics is a language suitable for describing natural phenomena) and Newton's view (mathematics is the ontological basis of reality). Still, he went further: mathematics is a form of analytical representation of reality, a form of representation of time, space, and interaction. Newton created an idealized world with which modern science replaces the world of our everyday experience. This replacement is so successful because the world of science has its ontology and causality in addition to its empirical basis. Thus, the world of science is closed at the empirical level of facts, the ontological level of objects, and the causal level of action. Modern science can predict not only the results of experiments but also the existence of new objects.

In other words, Newton built an idealized (mathematical) model of everyday life. This model enabled Newton to rationalize our everyday experience. The aim is to transform sensory experiences into rational ones.

Рогожа М. М.

доктор філософських наук, професор,
кафедра етики, естетики та культурології,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

Павлова О. Ю.

доктор філософських наук, професор,
Берлінський університет імені Гумбольдтів

ІНДИВІДУАЛЬНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ В УМОВАХ ВІЙНИ: ВІД ГРОМАДЯНСЬКОЇ АВТОНОМІЇ ДО КУЛЬТУРИ ПИЛЬНОСТІ

Поява та розвиток етичної проблематики відповідальності (*Verantwortung*) у її соціальній та політичній складових нерозривно пов'язані з двома світовими війнами. Першим був Макс Вебер, який заявив появу етики відповідальності та сформулював її максимум: «Треба відповідати за (передбачувані) наслідки своїх дій» [1, с. 181]. Пафос етики відповідальності – у цивільній автономії індивіда у нових обставинах світу, що змінився після війни.

Учень Вебера Карл Ясперс відразу після Другої світової війни читав університетський курс і оформив його у вигляді есе «Про політичну відповідальність Німеччини» [4]. Тема особистої відповідальності (на протигагу колективній відповідальності, що нав'язувалася переможцями на Потсдамській конференції 1945 року) охоплює питання про здатність індивіда подолати відсталість мислення як зручну «теплу ванну» у винесенні моральних суджень. Ці питання були поставлені уроками Другої світової війни. У цьому ключі осмислювала проблему відповідальності і учениця Ясперса Ганна Арендт [2].

Для повоєнних дискурсів відповідальності, таким чином, ставало ключовим питання автономії, яке було пов'язане з духовним досвідом, винесеним індивідом на виході з війни.

Війна в Україні триває, новий концепт відповідальності ще не може бути сформульований за її результатами. Проте відповідальність у модусі пильності як індивідуальна увага до цілей, визначених іншими [3], виконує важливі соціально-політичні

завдання. Пильність здійснюється громадянином з метою, що виходить за межі його індивідуального завдання. У нашому випадку, мета держави під час війни – безпека – знаходить відгук у громадян, які на рівні самоорганізації спостерігають, пильнують за інформаційною гігієною суспільства. Особливою формою пильності є самоаналіз і самоекстерналізація – поведінка індивіда, який знає, що за ним спостерігають інші пильні громадяни, і він спостерігає за собою і оцінює свої дії (і думки). Ілюстрацію окресленої тенденції можна спостерігати у сфері свободи слова. Там, де влада не може повноцінно здійснювати контроль за інформаційною гігієною – соціальні медіа – у громадян включається пильність як самоцензура, яка, по суті, є формою горизонтальної комунікації та громадянської мобілізації. Трансформацію етики соціальної відповідальності можна спостерігати у медійних спільнотах, де з'являються нові форми культури пильності.

Список використаної літератури

1. Вебер М. Покликання до політики / Пер. О. Погорілого. *Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика*. К.: Основи, 1998/ С. 173–191.
2. Arendt H. Responsibility and Judgement. Ed. and with an introduction by J. Kohn. New York: Schocken Books, 2005.
3. Cultures of Vigilance. Transformations – Spaces – Practices. <https://www.en.sfb1369.uni-muenchen.de/index.html>.
4. Jaspers K. The Question of German Guilt / with the new introduction by J. W. Koterski. Translated by E. B. Ashton. New York: Fordham University Press, 2000.

Роджеро О. М.

кандидат філософських наук, професор,
кафедра філософії та гуманітарних дисциплін,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової

ЩОДО ГЕНЕЗИСУ ФІЛОСОФСЬКОЇ МОВИ

1. Авторитет Біблії потребує визнавати за першою людиною, Адамом, здатності і права, що їх йому надав Творець: називати речі, приписуючи цим речам імена. Саме тут, за біблійним підходом, лежать першопочатки мови майбутніх народів.
2. Все це відбулося до виникнення філософії, і коли вона вже з'явилася, то імена для власних речей (тем, проблем і сюжетів) філософія повинна була шукати в цих же мовах. Мова філософії створюється із слів повсякденної людської розмовної мови: грецької, латини, німецької, китайської тощо. Високоабстрактні поняття (слова) західної традиції мислення – усія, логос, ідея, ентелехія, субстанція, суб'єкт, об'єкт та інші – означають у своїх першопочатках звичайні, повсякденні, підручні і наближені до людини речі: земельний наділ, слово та його висловлення, вид та образ, зосередженість та спрямованість до цілі тощо.
3. Обмеження та здвиги значення цих цілком зрозумілих слів повсякденної мови, які не потребують пояснення, перетворює їх у терміни, поняття та категорії філософії, що потребують спеціального визначення та пояснення, і за допомогою яких формулюються різноманітні філософські вчення та концепції.
4. Але серед цих понять і категорій, які використовують у філософському дискурсі, виділяються певні окремі поняття, що акумулюють у собі головний смисловий зміст цих філософських концепцій та вчень. Одже, у вченні Платона цю роль відіграють такі поняття, як «ідея», «ейдос», «утопос»; для Аристотеля це «форма» і «матерія»; для Декарта «*cogito*», для Спінози – «субстанція як причина самої себе»; для Ніцше це «вічне повернення» та «надлюдина», а для Гайдеггера – «*Dasein*».

5. Щодо Канта, то навряд чи викликає заперечення думка, що таку роль відіграють поняття «речі у собі» та «категоричний імператив». Якщо останнє поняття має достатньо ясний сенс і значення у межах кантівської філософії, то відносно першого («речі у собі») такою упевненості не існує. Більш того, згадаємо достатньо відомі слова німецького філософа Ф. Г. Якобі про те, що «без такої передумови (поняття “речі у собі”) неможна увійти у [кантівську] систему, а із такою передумовою не можна в неї залишатися» (Jacobi F. H. Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. В. II, S. 304). Хоча після цих слів минуло вже більше як 200 років, чіткого та ясного розуміння, як здається, це ствердження не набуло, тому це завдання для майбутнього спеціального дослідження.

Сапіга С. М.

магістрантка,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

ІЛЮЗІЯ СЕНСУ

Один із найпотужніших мистецьких проявів ХХ століття, перформанс Йозефа Бойса «Як пояснити картини мертвому зайцю» (1965), виник у період глибокої трансформації мистецтва. У післявоєнній Європі традиційні форми мистецтва втрачали свою силу, адже світ більше не міг задовольнятися естетикою, відірваною від соціальної реальності. У цей час виникають нові мистецькі рухи: від концептуалізму до акціонізму, від ситуаціоністів до Fluxus, які проголошували мистецтво не просто як візуальний досвід, а як спосіб мислення, що здатний змінювати суспільство.

Йозеф Бойс став одним із ключових фігур цієї трансформації. Його мистецтво виходило за межі традиційного живопису чи скульптури – він створював події, які були одночасно перформансами, філософськими висловлюваннями та соціальними експериментами. Він був першовідкривачем концепції «розширеного мистецтва» (erweiterter Kunstbegriff), згідно з якою мистецтво – це не лише картини, музика чи скульптури, а будь-яка форма людської діяльності, що спрямована на зміну суспільства.

Саме в такому середовищі – де мистецтво прагнуло стати більше, ніж просто мистецтво – з'явився його перформанс «Як пояснити картини мертвому зайцю», реакція на який, звичайно, була неоднозначною. Деякі критики вважали його провокаційним і беззмістовним, інші – проривом у мистецькому мисленні. Публіка, яка спостерігала за дією, була шокована: чому художник звертається до мертвої тварини, а не до людей? Бойс наче натякав, що заєць може зрозуміти мистецтво краще, ніж людина.

Коли я вперше переглянула цей перформанс у записі, моя реакція була емоційно різкою: відчуття агресії, нерозуміння та навіть гніву. Адже використання мертвої тварини на сцені завжди

викликає гострі етичні питання. Однак поступово, мої настрої змінилися. Все ж таки це був не просто шокуючий жест, а майстерний коментар про сприйняття мистецтва: ми продовжуємо намагатися зрозуміти авторське послання, навіть там, де його може й не бути. Сам момент пояснення картин мертвому зайцю можна сприймати як іронію щодо традиційного мистецького дискурсу, який часом зводиться до нав'язування інтерпретацій, позбавляючи глядача можливості формувати власне розуміння.

У добу постмодернізму, коли акцент зміщується на роль глядача та його власні інтерпретації, перформанс Бойса набуває ще більшої актуальності. Він підкреслює умовність мистецької теорії, що намагається втиснути кожен твір у заздалегідь задані рамки сенсу. Чи не є це також критикою інституційного мистецтва, яке породжує численних теоретиків і коментаторів, котрі не лише шукають значення, а й капіталізують його? Сучасне суспільство, кероване споживанням, постійно потребує нових сенсацій та інтерпретацій, і мистецтво часто стає лише товаром у цьому нескінченному коловороті. Естетичний досвід перетворюється на продукт, що має бути миттєво зрозумілим, рентабельним і придатним для масового ринку. Галереї, аукціони та мистецькі критики часто діють як механізми капіталізації сенсу, де твори мистецтва оцінюються не за їхньою внутрішньою цінністю, а за здатністю створювати інформаційний та фінансовий резонанс. Сам момент «пояснення» картин мертвому зайцю можна розглядати як символічну метафору того, як мистецтво стає товаром: глядач, подібно до зайця, отримує сенс не через особистий досвід, а через механізм інституційного пояснення. Бойс буквально демонструє цей процес, роблячи його гротескним і абсурдним – адже заєць, позбавлений можливості розуміння, виявляється у схожому становищі з сучасним споживачем мистецтва, якому доводиться покладатися на зовнішні авторитети.

Можливо, Бойс також висміює прагнення людини наблизитися до нібито сакрального задуму художника, тоді як заєць, символ інтуїції та природності, сприймає мистецтво безпосередньо. За словами автора, тварина буквально втілюється в землю, риючи

нори та створюючи собі дім у ній – і це єдине, що має значення. Чи не натякає Бойс, що саме ця природність і є ключем до розуміння мистецтва, тоді як людські інтерпретації лише віддаляють нас від суті?

З іншого боку, сам перформанс можна сприймати як іронічний акт. Художник, чиє обличчя вкрите медом і золотим пилом, ритуально несе мертву тварину, ніби перетворюючи її на сакральний об'єкт. Водночас, це нагадує сцену із середньовічного театру або навіть абсурдного циркового виступу. Чи можливо, що ця дія, покликана викрити абсурдність надмірного інтелектуалізму в мистецтві, сама перетворюється на спектакль, що підкоряється тим самим законам, які він прагне зруйнувати? Напевно, саме цей парадокс і є найцікавішим аспектом перформансу для мене: у спробі висміяти пояснення мистецтва, він сам стає об'єктом нескінченних інтерпретацій.

Йозеф Бойс, безсумнівно, усвідомлював, які реакції може викликати його перформанс у публіки, однак для нього цей акт був не стільки способом комунікації з глядачем чи самовираженням, скільки необхідністю продемонструвати світу свій внутрішній перехід. Мистецтво для Бойса не було відокремленою діяльністю, воно було невід'ємною частиною його існування, способом осмислення і протистояння культурним і соціальним нормам. Він був не просто «вігадником» нових форм, а й мислителем, який намагався передати свої знання і розуміння світу, хоча й у власній формі, яка часто виглядала надзвичайно провокаційно.

На мою думку, Бойс був переконаний, що лише через шок можна змінити уявлення суспільства про мистецтво, з чим насправді важко не погодитися. Як у житті, де втрата змушує переглянути рішення, так і в мистецтві, лише після потрясінь людина готова переосмислити свої уявлення. Шок, який викликає перформанс Бойса, не є кінцевою метою, а скоріше початком роздумів, що змушують задуматися про те, чому ми сприймаємо мистецтво саме так, як сприймаємо. Як на мене, це не просто провокація чи привернення уваги, а запитання до кожного з нас: чи ми все ще здатні бачити мистецтво без заготовлених

інтерпретацій та фільтрів, які накладає комерціалізація і інституціоналізація?

Сидоренко Н. А.

магістрантка,

кафедра філософії,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

НАРОДЖЕННЯ УСВІДОМЛЕНОЇ УКРАЇНИ: ОПЕРА ОЛЕКСАНДРА РОДИНА «КАТЕРИНА»

Оперу «Катерина» композитора Олександра Родина я могла б порівняти із народженням усвідомленої України у неосяжному мистецькому всесвіті. Це не просто подія, вписана в особистісну світоглядну метрику, а відкриття світу в собі, не меншого за без розмірністю, а ніж світ зовнішній. Це так, як народити Бога, відчуваючи, що Він є твій Отець, задалегідь знаючи масштаб і вимір такого народження.

Це новонароджена вічна філософія.

Опера піднімає глядача на новий рівень світогляду, стираючи грані у просторі і часі, між поезією і музикою, між високою акторською грою та неймовірно звучним вокалом. Хоча події на сцені і пов'язані із усіма порами року, однак трансформують самовідчуття і самоусвідомлення виключно на нашій землі, виключно нашими категоріями сприйняття клімату, де традиції життя в конкретно визначеному часі і місці, – визначальні, і презюмуються в порівнянні із явищами природи. Різдво-Зима, Івана Купала-літо і т. д.

Якої б ти не був національності, і де б не народився, опера «Катерина» витягне із тебе все Українське, проникаючи у змішаний багатонаціональний геном, вибухне в підсвідомому словами Тараса Григоровича Шевченка, та довго ще співатиме в голові голосами неперевершених виконавців Одеського національного оперного театру: Юлії Терещук (виконавиці партії Катерини), Дмитра Павлюка (виконавця партії Батька). Кожна нота, слово, жест, світловий ефект, – вивільняє із людини фантазію. В Катерині я побачила багатостраждальну Україну, де сирітство її сина – не вибір, а результат тортур. Сином відчула себе, осмисленою від першої особи. Мабуть таким був задум і самого Шевченка, передати у образі сповитого немовляти самого себе.

Смисли і завдання, які поставив перед нами геніальний Тарас Григорович, актуальні як ніколи. А відчуття подиву не покидає у тому, що оперу написано сучасною людиною, яка із такою свіжістю своєчасно побачила ніби нового Кобзаря.

Але композитор Олександр Родін, натхнений багатогранністю геніального Шевченка та відомими народними мотивами, не обмежується одноіменною поемою Кобзаря. Виходить далеко за її межі. Філігранно доповнює іншими творами. Лібрето вміщує велику кількість поетичних та прозаїчних творів українського класика. Але арії головних героїв, після подорожей по інших поемах та віршах, повертають публіку до їх образів і сюжету. І в цих вкраплених спалахах відбувається щось незбагненне.

При цьому композитор максимально розкриває усю творчість Шевченка, ніби запалюючи її дозованим сійвом усіх виконавців сцени. Створює із цього цілісне умовне зоряне небо. Підкреслює також і те, що зазвичай другорядний хор в «Катерині» геть не другорядний. Інколи навіть дивним чином капіталізує алегорію з Українським Народом, який завжди є, як повітря, залишаючи за собою гучне останнє слово.

В опері поєднано все: звичаї, традиції, містика, віртуозна гра оркестру, майстерність оперного співу солістів, геніальний режисерський задум, висока мода без часових кордонів, і, безперечно, вічні поезія та музика. Побудова інтермедій на використанні незвичних для класичного оркестру інструментів, – надали опері неповторного звучання.

Сучасна змістовна домінанта мистецької перемоги Української ідентичності. Передвісник перемоги військової. Це виклик обставинам, де кожен на своєму місці на запитання «Чи можу?» відповів і зробив «Так!»

Культурно-мистецький подвиг. Опера не просто чіпляє, вона оре душу таким ралом, якого до Олександра Родіна створив хіба що великий Кобзар.

Увесь твір не покидає відчуття приналежності до великої культури великого народу, що залишає після смак поглинання вічного і поринання у вічне.

Сумченко І. В.

кандидат філософських наук, доцент,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКІ ТА АНТРОПОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОЄКТУ ТА ЙОГО ПРЕЗЕНТАЦІЯ В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

Підготовка урбаністичного проєкту передбачає врахування багатьох факторів, і тому його аналіз вимагає міждисциплінарного підходу. Традиційні підходи до вивчення міського розвитку часто обмежуються архітектурними, інженерними чи економічними аспектами, проте, на мою думку, суттєву роль у формуванні та розумінні міського простору відіграють також культурологія, філософія та антропологія.

З культурологічної точки зору, урбаністичний проєкт можна розглядати як цілеспрямоване втручання в культурний ландшафт, яке призводить до формування або переформування його символічного та матеріального простору. Тобто, культурологія пропонує розуміти урбаністичні проєкти не лише як планування змін у фізичній реальності, але і як культурні артефакти, котрі відображають та впливають на цінності, вірування та практики суспільства. У цьому контексті, на мою думку, успіх урбаністичного проєкту значною мірою залежить від його здатності резонувати з основними культурними цінностями та нормами спільноти. Проєкти, що суперечать цим цінностям, можуть зустріти опір або не досягти свого передбачуваного впливу.

Філософія, зі свого боку, забезпечує нормативні та етичні рамки для урбаністичних проєктів, досліджуючи ідеали міського життя та принципи сталого розвитку, а також наголошуючи на важливості врахування потреб та прагнень громади. Урбаністичний проєкт з філософської точки зору можна розглядати як матеріальне втілення певних концепцій щодо бажаної організації міського життя, які відображають основні етичні, соціальні та політичні цінності. Такі проєкти часто

втілюють певну філософію урбанізму, незалежно від того, чи вона виражена явно або приховано. Ключовим філософським наративом в урбаністичних проєктах є проблема планування на противагу пристосуванню до існуючих моделей життя. Філософські засади сталого урбанізму наголошують на створенні інклюзивних, придатних для пішохідного руху міст із добре сполученим транспортом та високоефективними будівлями, водночас вони підкреслюють необхідність дотримання екологічних норм. З цього випливає, що філософська орієнтація урбаністичного проєкту може значно вплинути на його цілі та принципи проєктування, варіюючись від утопічних ідеалів досконалого порядку та соціальної інженерії до прагматичних підходів, спрямованих на покращення якості життя громадян та сприяння розвитку спільноти.

Міська антропологія, у свою чергу, вивчає культурне життя та соціальну динаміку в містах, досліджуючи взаємодію людей з міським середовищем та різноманітними спільнотами, що його населяють. З антропологічної точки зору, урбаністичний проєкт є втручанням у життєвий досвід, соціальні мережі та культурні практики міських жителів, що потенційно впливає на формування ідентичності, взаємодію спільнот та соціальну організацію. Вона досліджує вплив урбанізації на культуру. Вивчаючи життєвий досвід міських жителів, антропологи виявляють потенційні негативні наслідки урбаністичних проєктів, які можуть бути проігноровані при суто фізичному чи економічному аналізі [1, с.130].

Історико-культурна еволюція урбаністичних проєктів відображає домінуючі культурні та філософські ідеї кожної епохи, починаючи від ідеальних міст античності та гуманістичних візій Відродження до монументальності Бароко, раціоналізму Просвітництва та реакції на індустріалізацію в XIX столітті. XX століття стало свідком різноманітних підходів до міського планування, від модерністських утопій до постмодерністської складності та сучасного акценту на сталому розвитку та плейсмейкінгу.

Так, античні мислителі заклали основу для концепції планового

міста як відображення бажаного соціального та політичного порядку. Таким ідеальним містом Платон вважав Атлантиду як міфічний міський простір з круговою, ієрархічною структурою, який символізував повну симетрію, божественність, гармонію та єдність. Разом з цим реальне планування стародавніх міст з їхніми центральними громадськими просторами для еліт та більш периферійними районами для нижчих класів часто відображало тогочасне соціальне розшарування.

Епоха Відродження ознаменувалася переходом до більш раціональних та геометрично спланованих урбаністичних проєктів, керованих гуманістичними ідеалами, які наголошували на добробуті людини та раціональному дизайні. Міста проєктувалися як гармонійні та естетично привабливі середовища, орієнтовані на людську життєдіяльність. Таким урбаністичним проєктом є ідеальне місто Сфорцінда Філарете як раціонально-впорядкованого середовища з характерною восьмикутною зірчастою формою.

Акцент епохи Бароко на величї, драматичних ефектах світла та тіні, а також на релігійному факторі – намаганні підвищити авторитет влади Католицької Церкви, знайшов своє відображення в міських планах, які включали широкі проспекти, імпозантні будівлі та стратегічно розміщені орієнтири для створення відчуття благоговіння та підсилення релігійного та політичного контролю. Таким можна вважати перепланування Риму під керівництвом Папи Сікста V архітектором Доменіко Фонтана.

Представники епохи Просвітництва наголошували на таких засадах як розум та емпіричне спостереження, що призвело до підвищення інтересу до повсякдення, зокрема, до появи таких міських планів, в яких надавався пріоритет порядку, ефективності, охороні здоров'я та застосуванню наукових принципів до міського дизайну. В цю епоху створюються урбаністичні проєкти з більш функціональними та соціально впорядкованими містами, наприклад, план Лісабону після землетрусу 1755 року з його прямокутними великими проспектами та сейсмостійкими спорудами та план нового міста в Единбурзі [2, с. 138].

Швидке та часто хаотичне зростання міст під час

промислової революції створило значні соціальні та екологічні проблеми, спонукаючи реформаторів, інженерів та планувальників розробити систематичні та комплексні підходи до управління міським розвитком та покращення умов життя для зростаючого міського населення. XIX століття ознаменувалося появою сучасного міського планування як прямої відповіді на безпрецедентні виклики, спричинені індустріалізацією, що призвело до розробки нових теорій, нормативно-правових рамок та масштабних інфраструктурних проєктів. Впровадження законів про зонування для розділення землекористування (житлове, комерційне, промислове) та контролю за моделями забудови стало ключовим інструментом міського планування. Були здійснені амбітні проєкти міської реконструкції в таких містах, як Лондон (Ріджент-стріт) та Париж (план Османа з широкими бульварами та правилами щодо фасадів будівель) для модернізації та покращення руху.

XX століття було відзначене значними соціальними та технологічними змінами, включаючи дві світові війни, автомобілізацію, підвищення екологічної свідомості та глобалізацію, що глибоко вплинуло на те, як задумувалися та реалізовувалися урбаністичні проєкти. Виникають різноманітні й часто протилежні підходи до міського планування, які відображали еволюцію соціальних цінностей, технологічний прогрес та екологічні проблеми, переходячи від утопічних візій модернізму до більш контекстних та стійких підходів. Модерністське міське планування, прикладом якого є урбаністичний проєкт Ле Корбюзьє, наголошував на функціоналізмі, висотних житлових будинках, суворому зонуванні за функціями (житло, робота, дозвілля, рух) та великій кількості зелених насаджень. Постмодернізм виник у середині XX століття як реакція на модернізм, втілюючи різноманітність, складність та включення історичних посилань в архітектуру та міський дизайн.

У XXI столітті виникають урбаністичні проєкти екоміст, в яких інтегровані екологічні принципи, такі як енергоефективність та зелена інфраструктура. Виникає та розвивається також концепція «плейсмейкінгу», яка зосереджується на залученні

громади, співпраці та створенні жвавих, орієнтованих на людину громадських просторів, що відображають місцеву культурну ідентичність та сприяють почуттю приналежності.

Сучасні урбаністичні проєкти все більше розташовуються в глобальних мережах та зазнають впливу транснаціональних потоків, що робить, на мою думку, культурфілософське та антропологічне розуміння цієї динаміки особливо важливим. Глобалізація глибоко вплинула на урбаністичні проєкти та міське життя, створюючи як можливості для культурного обміну, так і виклики для місцевих ідентичностей та соціальної згуртованості.

З плином часу урбаністичні проєкти зазнавали змін не лише у своїх концептуальних засадах, але й у способах їх представлення, що відображало еволюцію підходів до міського планування та комунікації їхніх ідей. Презентація та документація урбаністичних проєктів еволюціонували від стародавніх записів та карт до архітектурних трактатів епохи Відродження, карт епохи Бароко, креслень XIX століття та сучасних цифрових моделей та симуляцій.

Стародавні урбаністичні проєкти документувалися за допомогою поєднання офіційних записів, карт та художніх зображень. Ці форми документації слугували різним цілям, від адміністративного обліку до уславлення міських досягнень.

Розвиток друкарства та гуманістичний інтерес до знань призвели до широкого розповсюдження урбаністичних ідей через архітектурні трактати (наприклад, «De re aedificatoria» Альберті, «Trattato di architettura» Філарете) як ключового засобу представлення та розповсюдження ідей про ідеальні міські форми, що, в свою чергу, вплинуло як на теоретичний дискурс, так і на практичну реалізацію – будівництва міст. Урбаністичні проєкти епохи Бароко часто документувалися за допомогою детальних карт та візуальних зображень, що демонстрували велич та складність їхніх проєктів. Так, розроблялися детальні карти (наприклад, карта Ноллі Риму), виконувалися моделі, гравюри.

У XIX столітті відбувся перехід до більш технічної та систематичної документації урбаністичних проєктів, що відображало зростаючу професіоналізацію міського планування

та потребу в точних записах для масштабного розвитку інфраструктури. Відбуваються систематичні міські зйомки, картографічні роботи, використовуються креслення та технічні рисунки для документування інфраструктури та міського планування.

Сучасні урбаністичні проєкти використовують переваги передових цифрових інструментів (BIM, GIS, VR) для створення 3D-моделей та симуляцій урбаністичних проєктів, що дозволяють здійснювати їх презентацію [3, с. 416].

Отже, необхідно підкреслити, що сучасні міські дослідження характеризуються методологічними інноваціями та зростаючим визнанням необхідності міждисциплінарних підходів для ефективного вивчення складного та багатогранного характеру урбаністичних проєктів та міського життя. На мою думку, міждисциплінарні підходи, що поєднують культурологію, філософію та антропологію, є не просто корисними, а й необхідними для всебічного розуміння складності урбаністичних проєктів та створення більш справедливих, стійких та людиноорієнтованих міських середовищ у майбутньому.

Список використаної літератури

1. Brettell C. B. Urban History, Urban Anthropology, and the Study of Migrants in Cities. *City & Society*. 2008. 12(2). P. 129–138.
2. Culture, urbanism and planning. Edited by J. Monclus and M. Guardia. Aldershot: Ashgate. 2006. 293 p.
3. The Routledge Handbook of Urban Cultural Planning. Ed. by Rana Amirtahmasebi, Jason Schupbach. London: Routledge. 554 p.

Томашевська-Гарачук Ю. М.

Зав. науковим відділом,

Одеський національний художній музей

**ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ:
МЕТОДИКА ЗАПОБІГАННЮ ВІДТВОРЕННЯ
КОЛОНІАЛЬНИХ ПАТТЕРНІВ**

Під час повномасштабної військової агресії, музеї України самотужки вирішували питання евакуації своїх колекцій. Одеський національний художній музей теж організував вивезення колекції в іншу більш безпечну частину України, але евакуація колекції не означає припинення роботи з переосмислення нашої культурної спадщини. Навіть навпаки, щоденні бомбардування наших міст є нагадуванням про необхідність виконання одної з фундаментальних функцій музею – створення нових сенсів.

Всі війни колись закінчуються і ми сподіваємось, що коли руйнування і жахи війни залишаться в минулому, колекції повернуться до українських музеїв. Ми готуємось до цього і працюємо над тим, щоб змоделювати майбутню постійну експозицію, яка має бути вільною від колоніальних наративів.

Дослідження колоніальних теорій і практик починаються з Південної Америки. Так, перуанський філософ Анібаль Кіхано у 1992 році описує та визначає феномен колоніалізму. Далі з'являються нові праці інших дослідників. Велика частина з них стосується різноманітних форм колоніалізму, але колоніальні практики СРСР з різних причин опинилися поза увагою в більшості цих напрацювань.

Можна дискутувати з приводу того чому деякі південноамериканські чи індійські вчені ретельно аналізували різноманітні форми колоніалізму, залишаючись впевненими в тому, що радянський союз це місце, де не існує дискримінації, як явища. В будь якому випадку, колоніальний характер взаємовідносин між центром та поневоленими народами російської і радянської імперії вимагає окремого вивчення.

Сьогодні інструментарій роботи з феноменом колоніалізму розрізняє поняття – антиколоніальний, постколоніальний, деколоніальний. Антиколоніальний дискурс базується на відмові

від нав'язаних штампів, спроможності поставити під сумнів цінність та безапеляційність переконань, що спускаються з метрополії до периферії. Постколоніальний можна розуміти, як спробу вийти за межі бінарної опозиції. Наприклад, нівелювати різницю між «високим» мистецтвом та народними ремеслами, культурним центром та провінцією та таке інше. Одним з головних засобів реалізації в цей період можуть бути сміхові практики у формі – пародії, іронії чи самоіронії.

Деколоніальний, це період, який можна зафіксувати, коли суспільна думка звільняється від необхідності будувати дискурс, відштовхуючись від точки, де так чи інакше, присутня колоніальна компонента. Не має значення, це буде розмова про перейменування вулиць чи назва музейного проекту. Якщо обґрунтовуючи свій вибір, ми намагаємось «відмінити» ту чи іншу історичну постать, що асоціюється з колоніальним минулим, це може означати, що ми ще не є достатньо вільними і, скоріш за все, стоїмо на попередній стадії – постколоніальній. Більш впевнено стверджувати про настання деколоніального періоду можна тоді, коли у вирішенні будь-яких питань, пов'язаних з самоідентифікацією, суспільство буде вважати нульовою точкою свій культурний простір, безвідносно до інших культур.

Вважається, що початок деколоніального періоду можна рахувати з лютого 2022 року, коли в суспільній думці відбувся кардинальний поворот. Для великої кількості діячів культури спілкування мовою країни-агресора стало неприйнятним. Навіть, письменники, які позиціонували себе як українські, але російськомовні, перейшли на українську. З'являлись мистецькі проекти, які натякали на фонетичну «незручність» української мови для російських солдат. Наприклад, серія робіт «Паляниця» Жанни Кадирової.

Антиколоніальний, постколоніальний та деколоніальний можна розуміти не тільки, як періоди. Так, ми можемо зустріти в сучасних текстах вислів постколоніальне або деколоніальне мислення, тобто ці визначення можуть мати парадигмальний або хронологічний вимір.

Коли сьогодні ми працюємо з музейною колекцією,



спілкуємось та дискутуємо, ми неодмінно стикаємось з таким явищем, яке можна умовно охарактеризувати, як «дрейфуючий кордон». Це коливання між відчуттям небезпеки, що їде від колоніального минулого та внутрішнім спротивом необхідності позбутися інфантилізму. Саме тому слід сфокусувати увагу на пошуках метода, який би дав можливість розрізняти неусвідомлені бажання надати місце в експозиції предмету, з яким пов'язані спогади дитинства, від предмету, що буде вкладатися у загальну обрану концепцію майбутньої експозиції.

Свою відповідь на цей запит запропонувала українська мисткиня Алевтина Кохідзе. В своєму проєкті під назвою «Тато, я в Одесі», вона порівнює комуністичну ідеологію з отруйною рослиною – борщівником. Відомо, що ця рослина дуже невибаглива, саме тому у сорокових роках минулого століття радянські селекціонери вирішили використовувати її для годування худоби. З часом вона «окупувала» величезні простори, знищуючи всі інші рослини і забруднюючі землю. Але найбільш символічно те, що людина, яка доторкнулась до цієї рослини, отримає глибокі опіки, які можуть закінчитись летальним кінцем. Алевтина Кохідзе звертає нашу увагу на те, що колоніальні наративи подібні до бур'яну, насіння якого одного разу впало на землю і розпочало свою руйнівну діяльність. Зупинити розповсюдження її майже неможливо, бо насіння зберігається в ґрунті декілька років. Звісно, це не методика, це мистецький жест, що має велику силу висловлювання та провокує до пошуку артикульованої відповіді на виклик нашої епохи.

Тормахова А. М.

кандидат філософських наук, доцент,
кафедра етики, естетики та культурології,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

Товмаш Д. А.

кандидат філософських наук, доцент,
кафедра філософії гуманітарних наук,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У СУЧАСНОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ДИСКУРСІ

В епоху глобалізаційних перетворень, цифрової революції та стрімкого руху соціокультурних середовищ, питання збереження, інтерпретації та розуміння культурної спадщини стає надзвичайно важливим. Звичайні підходи до спадщини, як до усталеного набору матеріальних та нематеріальних надбань, все частіше поступаються місцем методологіям, які беруть до уваги суб'єктивний досвід, сприйняття та смислове наповнення спадщини сучасною людиною. У цьому контексті феноменологічний підхід виявляється особливо плідним, оскільки дає змогу досліджувати культурну спадщину не лише як об'єкт для збереження, а як феномен, що розкривається в досвіді особистості, в її свідомій взаємодії зі знаками минулого, пам'яттю та просторами ідентичності. Актуальність теми також зумовлена потребою переосмислення ролі спадщини в сучасному гуманітарному дискурсі, де на передній план висувається не лише фактичне знання про культуру, але й способи її внутрішнього переживання, символічного осмислення, реконструкції через призму тілесного, емоційного та часово-просторового досвіду. Використання феноменологічної перспективи відкриває нові можливості для міждисциплінарного аналізу спадщини як відкритого, динамічного процесу, що постійно оновлюється у взаємодії зі спільнотою, носіями культури та суспільною пам'яттю.

Метою дослідження є розкриття феноменологічних шарів вивчення культурної спадщини в актуальному гуманітарному знанні.

Культурна спадщина – це більше, ніж колекція стародавніх предметів чи традиційних звичаїв, що передаються з покоління в покоління. Вона являє собою динамічні та еволюціонуючі відносини між людьми та їхнім минулим. Її традиційне розуміння наразі замінюється іншим, коли її сприймають як живий феномен – щось, що переживається, переосмислюється тощо. Цей зсув відображає розуміння культури як процесу, а не набору фіксованих продуктів. У цьому сенсі культурна спадщина – це не просто збереження об'єктів чи традицій, а значення, яке ми їм надаємо. Вона формується завдяки цінностям та переконанням тих, хто з нею взаємодіє. Монумент набуває свого значення не лише як деякий артефакт, що виник у історичний період завдяки майстерності митця, але й завдяки пам'яті, ідентичності чи колективній травмі, яку він викликає. Такий науковець, як Лораджан Сміт, стверджує, що спадщину слід розглядати не як фіксовану сутність, а як динамічний процес – дискурс, сформований соціальним, політичним і культурним контекстами. Сміт критикує те, що вона називає «Авторизований дискурс спадщини» (AHD), який наголошує на матеріальності, експертних знаннях і національних наративах. Вона стверджує, що цей домінуючий дискурс часто маргіналізує альтернативні голоси та досвіди. Натомість Сміт виступає за визнання спадщини як активного процесу творення смислів: «“Спадщина” – це не “річ”, це не “місце”, будівля чи інший матеріальний об'єкт. Хоча ці речі часто важливі, самі по собі вони не є спадщиною. Натомість спадщина – це те, що відбувається на цих місцях... Я хочу запропонувати, що спадщина – це культурний процес, який пов'язаний із діями пам'яті, які створюють способи розуміння сьогодення та взаємодії з ним, а самі сайти є культурними інструментами, які можуть полегшити цей процес, але не обов'язково життєво необхідні» [3, с. 44].

У цьому контексті зв'язок між культурною спадщиною та культурною пам'яттю набуває особливого значення. Культурна

пам'ять стосується способів, у які суспільства пам'ятають і осмислюють своє минуле. На думку теоретиків пам'яті, таких як Алейда Ассман, культурна пам'ять діє в часі та просторі, формуючи ідентичність та соціальну згуртованість. «Місце пам'яті закріплює історію, що розповідається про нього, причому саме місце своєю чергою підтверджує та верифікує цю розповідь, для травматичного місця характерне те, що його історія не може бути розказана» [1, с. 347]. Ця взаємозалежність між культурною спадщиною та культурною пам'яттю має глибокі наслідки, адже спонукає міркувати про важливість суб'єктивності у сприйнятті та оцінці спадщини, дозволяючи врахувати емоційну та символічну вагу спадщини – особливо в суспільствах, які борються з історичною травмою чи постколоніальною реконфігурацією.

Перспектива нового бачення культурної спадщини узгоджується з феноменологічними підходами, які зосереджуються на суб'єктивних та уречевлених аспектах культурної пам'яті. Французький історик П'єр Нора вводить поняття *lieux de mémoire* або «місця пам'яті», яке стосується місць, об'єктів чи подій, наділених історичним значенням завдяки колективній пам'яті. Нора зауважує, що в сучасних суспільствах, де традиційні практики пам'яті розмиваються, ці місця слугують осередками колективної ідентичності та конструювання пам'яті. А *lieu de mémoire* – це будь-яка значуща сутність, матеріальна чи нематеріальна за своєю природою, яка завдяки людській волі або роботі часу стала символічним елементом меморіальної спадщини будь-якої спільноти [2, р. 7]. На його думку, пам'ять не просто зберігається, а активно конструюється і реконструюється. Отже, наявне зміщення акцентів у дослідженнях спадщини як партисипативного процесу.

Феноменологія акцентує увагу на первинності суб'єктивного досвіду, а також на тому, як формується значення через сприйняття, що робить її методи придатними для дослідження спадщини. Одним з найбільш ефективних інструментів у цьому контексті є напівструктуроване інтерв'ю, яке зосереджується на дослідженні того, як люди розповідають і розуміють свої взаємини

з культурними елементами. Спостереження учасників також набуває значення, як й аналіз символів і наративів у конкретних культурних контекстах. Загалом, феноменологічні підходи переміщують спадщину з поля статичного об'єкта для збереження на поле досвіду та інтерпретації. Вони дають можливість дослідникам зануритися в те, як культурну спадщину пам'ятають та відчують, і як вона формує ідентичність. За допомогою таких методів культурна спадщина перестає бути предметом для каталогізації, натомість стаючи взаємодією, яку потрібно досліджувати.

Список використаної літератури

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Nora P. Between memory and history: Les lieux de memoire. *Representations*, 1989. 26. pp. 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
3. Smith L. *Uses of heritage*. Routledge, 2006. 351 p.

Чайковська В. Г.

студентка 4 курсу,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

ГІБРИДИЗАЦІЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ СПАДЩИНИ В ЯПОНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТ.

Японія та Франція, попри свою географічну віддаленість, мали тісні взаємозв'язки і партнерські стосунки ще з кінця ХІХ ст., як у військовій та економічній галузях, так і у сфері культури. Вплив французької культури на Японію значно посилювався після реставрації Мейдзі (1868), коли країна активно модернізувалася, запозичуючи європейські ідеї та естетичні підходи. Однак обмежені можливості для подорожей серед звичайного населення зумовили те, що Франція ставала доступною лише через її культурний експорт. На початку ХХ ст. японці знайомилися з французьким світом через мистецтво, театр і моду: довоєнна Японія сприймала Францію передусім через візуальну розкіш паризького авангарду. Популяризація цих галузей серед японської інтелігенції заклала основу для подальших трансформацій.

На сьогоднішній день, масова японська культура, яка є повністю гібридизованою, все більше популяризується на Заході і стає цікавою для молоді, зокрема й у східній Європі. Таким чином, зараз вона вже надихає місцевих митців і просочується в сучасну світову культуру, тому важливо простежити, як французькі мистецькі та стилістичні елементи адаптувалися в японському контексті, трансформуючись під впливом локальних традицій.

Упродовж ХХ століття культурний обмін між Францією та Японією набув особливого значення, що зумовило появу унікальних форм гібридизації в японському культурному просторі. Французька культура інтегрувалася в японський простір через мистецтво, кінематограф і театр. Коли кінематограф ще не міг конкурувати з театром через технічні обмеження та необхідність спеціального обладнання, у Японії набуває популярності новий театральний жанр – ревю. Цей жанр, що зародився у Франції наприкінці ХІХ століття, знайшов своє унікальне втілення в

японській культурі завдяки Театру Такарадзука, заснованому у 1913 році. Театр Такарадзука став піонером у адаптації європейських мюзиклів та оперет для японської публіки. Одним із ключових елементів стала повністю жіноча трупа, яка виконувала як чоловічі, так і жіночі ролі, що нагадувало європейський авангардний театр.

Актрис «Такарадзуки» стали іменувати «такарадзенну», за аналогією з «парідзенну» – «парижани» японською. Репертуар Такарадзуки поєднує японські танці у західних аранжуваннях, ревію, історичні драми, фентезі, трагедії та адаптації бродвейських мюзиклів. Театр створює пишні видовища з мрійливим романтизмом, синтезуючи традиції не та кабукі із західними впливами. Попри запозичення іноземних стилів, основою залишаються японські принципи перформансу та взаємодії з глядачем. Такарадзука, хоча й задумана як масовий театр, має риси інсайдерської традиції: вистави стають більш значущими для тих, хто знайомий із її історією та виконавцями.

Ідеалізація французької культури почалася значною мірою завдяки кінематографу та музиці. Багато французьких фільмів користувалися великим успіхом у той час, так, наприклад, популярність «*A nous la liberte*» Рене Клера, відображає те, що французька естетика приваблювала японську публіку ще в 1920–1930-х роках. Особливо показовий випадок із фільмом «*Quatorze Juillet*», назва якого була адаптована, як «*Pari Sai*» («Паризький фестиваль»). Це свідчить, що ідеалізація Парижа вже існувала серед людей, які займалися імпортом фільмів. Стрічка стала хітом, а японці досі називають 14 липня «*Pari Sai*». У цього виразу зберігся екзотичний, романтичний відтінок.

До Другої світової війни європейський вплив на японську сцену був сильнішим за американський, і французька поп-музика користувалася великою популярністю, особливо жанр «шансон», який був адаптований і мав велику популярність до 1960-х років. Велика кількість французьких пісень була перекладена японською та виконувалася місцевими артистами, що свідчить про глибоку інтеграцію французької музичної традиції.

Однак після Другої світової війни американський культурний

вплив значно зріс, а європейські культури, включаючи французьку, почали сприйматися як щось класичне, але дещо застаріле. Париж став для японців радше символом ностальгії за витонченістю минулих епох, а не динамічним центром сучасної культури. Тим не менш, вже продукти, які стали наслідком гібридизації з американською культурою, тобто манга та аніме, ввібрали в себе французькі мотиви і дали свіжий погляд на ностальгічні спогади.

Великий вплив на другу хвилю популяризації французької культури принесла Рьоко Ікеда: вона створила мангу «Versailles no Bara» як історію про французьку революцію після того, як наприкінці 1960-х років, будучи членом Комуністичної партії Японії, долучилася до японських «нових лівих». «Versailles no Bara» мала значний критичний та комерційний успіх, і до 2022 року було продано понад 23 мільйони примірників по всьому світу. Енн МакНайт, дослідниця сучасної японської літератури, зазначає: «Коли Франція перейшла від бароко до революційного світу, вона стала історичним джерелом однієї з дискусій про права, пропонуючи альтернативу та перевершуючи версію “прав”, закладену в американській конституції, нав’язаній післявоєнній Японії. <...> Вибір Ікеди Франції як місця дії для популістської любові та революції дав змогу оминати головне джерело втоми – невдачу японської критики залежності від США, коли 1970 року було повторно ратифіковано Договір про безпеку між США та Японією» [1, с. 124]. Революція головної героїні – Оскар, у «Versailles no Bara» була, зрештою, можлива лише в цьому новому соціальному кліматі. Дійсно, популярність цієї манги, що виходила в масовому журналі, призвела до її відтворення в інших засобах масової інформації. Наприклад, театральні адаптації манги, здійснені суто жіночою ревію-компанією Такарадзука у 1974–1976 роках, побили всі рекорди глядацької аудиторії, а екранізація Жака Демі у 1979 році була прорекламована телевізійною рекламою червоної помади Shiseido, якою користувалася виконавиця головної ролі актриса Катріона МакКолл. На цьому етапі вже чітко простежується наскільки сильно комерціалізація культури почала впливати на визначення пріоритетизації акцентів. Широка естетизація

епох бароко та рококо призвела до того, що ключові художні елементи стилей мали велику популярність у споживачів масової культури, що і пояснює їх просочення та адаптацію в мистецтво з метою більшої монетизації.

Наприкінці 1970-х років у Японії починають з'являтися перші модні бренди, які активно просувають стиль під назвою Lolita. Цей напрямок характеризується специфічними образами жінок, одягнених у вишукані сукні з ніжних тканин, створені під впливом стилістичних інтерпретацій ранньомодерного європейського одягу – зокрема, елементів рококо та вікторіанських суконь. Як зазначає дослідниця моди Валері Стіл, цей стиль можна охарактеризувати як втілення образу «французької ляльки чи Жумо» [2, с. 34]. Для прихильників цього стилю Lolita представляє значно більше, ніж просто вибір одягу – він визначає особливу ідентичність і специфічний спосіб життя. Їхня манера вдягатися і характерна скромна мова тіла тісно пов'язані з романтизованими уявленнями про життя привілейованих молодих жінок у дозвільних, аристократичних колах Європи XVIII–XIX століть. Яскравими орієнтирами для них слугують такі історичні та літературні образи, як Марія-Антуанетта чи Аліса з «Пригод Аліси у Країні Чудес». Однак японська інтерпретація європейських стилів ніколи не була простою копією чи прямою імітацією оригіналів. Навпаки, Lolita-мода перетворилася на унікальний культурний феномен, де традиційна французька естетика органічно поєдналася з японськими традиціями текстильного дизайну.

Виникнувши у 1980-х роках, новий музичний жанр візуал-кей поєднав у собі театральність європейського глем-року з японською любов'ю до витонченої візуальної подачі. Так, у момент найбільшої популярності жанру, гурт Malice Mizer запровадив тенденцію до використання стилю Лоліта у виставах та включення елементів, натхнених французькою декадентською естетикою – вишуканих костюмів, барокової символіки та навіть прямих посилань на французьку літературу. Виступи та кліпи гурту перетворювалися на справжні театралізовані дійства з елементами французького готичного роману. Учасник гурту під псевдонімом Mana, засновник бренду Moi-meme-Moitié, створив

цілий модний напрям в лолітній моді – «Елегантний готичний аристократ» (*Elegant Gothic Aristocrat*), який поєднує вікторіанську строгість з французькою витонченістю.

Варто зауважити, що всі згадані вище напрями, які використовують в собі французьку естетику, безпосередньо пов'язані між собою провідним мотивом, і їх досить складно розглядати в розриві. Аніме, манга, театр, мода та музика підтримують популярність одне одного та ідеалізований образ для задоволення потреб споживачів. Власне як раз фанатський відгук і став причиною виникнення настільки широкого явища: «Включення жінок у ринок виробників і споживачів, мабуть, є невід'ємною частиною барокової природи нео-барокової серіалізації, а також рококо-естетики грайливого прикрашання приватного життя» [1, с. 131].

Період з середини 90-х по кінець нульових відзначився піком популярності даної естетики на рівні з іншими японськими субкультурами, такий значний відрізок часу дав змогу акумулювати всі надбання минулого сторіччя та максимально адаптувати їх під сучасні реалії та потреби соціуму. Ця епоха стала своєрідним кульмінаційним моментом у процесі культурного синтезу, коли накопичені впливи перетворилися на цілісну систему образів і практик. Характерно, що саме в цей період відбувається остаточне формування візуальної мови субкультур, їхня комерціалізація та вихід на міжнародний рівень. Якщо раніше французькі естетичні елементи існували в японському культурному просторі фрагментарно, то до кінця 2000-х вони утворили власну, впізнавану систему кодів.

Сучасний японський культурний простір продовжує демонструвати вражаючу здатність до творчої трансформації європейських, зокрема французьких, культурних кодів. Якщо спочатку французький вплив був пов'язаний з процесами модернізації та свідомим запозиченням, то на сучасному етапі ми спостерігаємо формування цілісного гібридного культурного простору, де французькі естетичні традиції отримують нове життя через японську інтерпретацію. Важливо відзначити, що цей процес ніколи не був одностороннім. Якщо у XX столітті ми

бачили переважно вплив Франції на Японію, то сьогодні спостерігається зворотний процес – японські культурні феномени, що вже містять у собі трансформовані французькі елементи, знаходять нову аудиторію у Франції та Європі в цілому. Це створює унікальний культурний обмін, де традиційні межі між Сходом і Заходом стають дедалі більш умовними.

Феномен японської гібридної культури, що поєднує французькі впливи з національною традицією, свідчить про те, що в епоху глобалізації культурна ідентичність не зникає, а навпаки – знаходить нові форми вираження. Японський досвід показує, як можливо творчо асимілювати іноземні впливи, зберігаючи при цьому власну культурну специфіку. Це особливо актуально для сучасного світу, де питання культурної самоідентифікації у глобалізованому просторі набуває особливої ваги.

Таким чином, франко-японські культурні взаємини, що мають вже більш як півторасторічну історію, продовжують розвиватися, набуваючи нових форм і значень. Від простого запозичення через глибоку адаптацію до взаємного збагачення – цей шлях може служити яскравим прикладом продуктивного міжкультурного діалогу в сучасному світі.

Список використаної літератури

1. McKnight A. Frenchness and Transformation in Japanese Subculture, 1972-2004 // *Mechademia*. 2010. Vol. 5. P. 118–137. URL: <http://www.jstor.org/stable/41510960>.
2. Steele V. *Japan Fashion Now*. New York: Yale University Press, 2010. 265 p.

Шевцов С. П.

доктор філософських наук, професор,
кафедра філософії,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

ДО ПИТАННЯ НАРОДЖЕННЯ НАУКОВОГО ЗНАННЯ

Серед довгих сперечань щодо походження та формування науки основною складністю, основним каменем спотикання, що дивно і водночас цілком природно, виступає виокремлення рис, які визначають науковий погляд, тобто, так би мовити, «природу науки». Я хотів би звернути увагу на підхід, який за останні роки набуває все більшої ваги: інституціональні особливості наукової діяльності. І ці особливості слід виокремлювати, як на мою думку, не у сучасному науковому житті, а у ранній філософії, яка на той час і являла собою науку.

Безумовно, першим на думку сходить Гомер, точніше, дві поеми, які традиція пов'язує з його ім'ям, і добре відомо, що ті поеми слугували універсальним підручником для багатьох сфер ще у часи класичної Греції. Втім, те, що ми знаємо про існування гомерівських поем – неважливо, з позиції «усної поезії» або неоналітики – не дає нам можливості встановити практичний зв'язок між гомерівськими поемами та філософією. Хоча основні положення подальшої філософії вже можуть бути знайдені у Гомера, практика існування рапсодів та аедів має мало спільного з існуванням наукового середовища. В ідейному плані Гомер дійсно цілком може вважатися попередником купи положень, які потім отримують статус філософії, але різниця тим не менш значно більш суттєва: рапсоди, схоже, відтворювали презентації поем поза будь-якими інституціями, в котрих можливо було би впізнати хоча би якісь риси наукового погляду на життя. Єдине, що може бути визнано спільним – переїзди від поліса до полісу, від одного правителя до іншого. Навряд чи це можна визнати достатнім.

Виокремити інституційні риси ранньої філософії не є простою справою, про що свідчать давні сперечання щодо того, який характер мала ця філософія, що було причиною її виникнення та завдяки яким практикам вона здійснювалася.

Втім, перше, що звертає на себе увагу серед філософів раннього періоду – існування постійного діалогу між ними, як в середині шкіл, так і між представниками цілком різних напрямків. Не приймаючи часто позиції один іншого, вони тим не менш враховували аргументи своїх противників, коригували власні погляди та вдосконалювали їхнє викладення.

Друге, на що неодноразово звертали увагу, це ставлення перших мислителів до слова. Дивним чином наука та філософія зберегли це особливо відношення протягом двох з половиною тисячоліть, хоча форми цієї уваги за цей час, безумовно, зазнавали змін, так саме, як і саме розуміння слова, і зв'язок слова з тим, що воно позначає.

Третє, що слід віднести вже до перших філософів, це їхня увага до зовнішнього світу, суміш дивування з захоплення, прагнення як най можна точніше та глибше схопити світ у ментальній та словесній (або математичній) формулі. Тобто претензія на істину разом з прийняттям особливого статусу, як причетного до прихованих таємниць цього світоустрою, також можна вважати відмінною рисою ранніх філософів.

Це далеко не повний перелік, але означені тут три інституціональні риси відкривають перед нами ще одне джерело філософії – давньогрецьку лірику, до якої з повним правом можна віднести всі ці риси. Думка, що лірики є джерелом філософії, вже давно була висловлена Бруно Снеллем, і її коріння тягнуться ще далі – до романтичного сприйняття мистецтва. Але при вставленні такого зв'язку робився наголос переважно на народження особи, на індивідуальність, на образність, яка виступає у ліричному творі, тому, відповідно, і критика цього положення також фокусувалось переважно на цьому аспекті. А от інституційний аспект майже не пригортав уваги, що здається серйозним упущенням.

До вже зазначеного слід також додати, що функція давньої лірики все ще залишається далеко не ясною. Ми живимо сьогодні в епоху математики, де основні знання про цій світ отримують своє вираження у математичних формулах – формули фізики, хімії, астрономії тощо, і ці формули все ще розглядаються як скелет

того простору, який складає наш світ. Для тої епохи, судячи за свідоцтвами та джерелами, скелет знання про світ також складався з формул, але формул поетичних. І тут навіть епічні поеми перетворювались на свого роду ліричні твори, бо з них виокремлювались окремі рядки, перетворюючи їх на поетичні висловлювання. З одного Гомера їх неважко навести велику кількість.

«Наче те листя на дереві – людські усі покоління» (ІІ. VI, 146); «Серед істот, що їх живить земля, що тут повзають, дишуть, / Слабшої годі знайти за оту жалюгідну людину» (Od. XVIII, 130); «Долю таку вже богове нам, смертним, направи, нещасним, – / Жити весь вік у журбі, самі лиш вони безпечальні» (ІІ. XXIV, 525-526); «Вмілістю більше, ніж силою рук, лісоруб устигає» (ІІ. XXIII, 315); «Можна здобути усе – і корів, і овець отари, / Можна й триніжки куті, і коней придбать злотогрових. / Тільки людської душі не вернути, її не придбати...» (ІІ. IX, 406-408); «Хай же загине навік між богів і людей ворожнеча / Й гнів, що й розумних не раз до лихого призводить нестями» (ІІ. XVIII, 107-108); «Рівний для всіх Енніалій, – і згубників також він губить» (ІІ. XVIII, 309); «В нас-бо найкраще знамення одне – захищати вітчизну» (ІІ. XII, 243); «Гість і чужинець, що просить притулку, за рідного брата / Кожному стане, у кого хоч трохи є чужості в серці» (Od. VIII, 546-547); «Часто боги, мандрівного чужинця подоби прибравши / Чи в якій постаті іншій, по наших містах походжають, / Спостерігаючи гордість людей та їх справедливість» (Od. XVII, 485-487); «Смертних язик є гнучкий і до розмаїтих придатний» (ІІ. XXIII, 315).

А якщо додати таких висловлювань з лірики, то перед нами постає певна картина світу та людина посеред неї. Чи може бути лірика, яка сьогодні розглядається переважно у протилежність науці, одним з її джерел? Так, бо саме творчість поетів складає інституційні шляхи, за яким далі рухається пізнання вже зовсім іншого кшталту. Так саме, як оригінальне позначення дружньої зустрічі з їжею, віном та танцями, з читанням ліричних віршів під звучні мелодії авлоса та ліри, з часом набуло значення зібрання науковців для обговорення професійних проблем – сімпозіум.

Щокіна О. П.

канд. культурології, доцент,
кафедра культурології та філософії культури,
Національний університет «Одеська політехніка»

ФІЛОСОФІЯ ЧАСУ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСЛЕННІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ СЬОГОДЕННЯ

Категорія часу – одна з найбільш складних і глибоких у філософській традиції. Час мислився як рух, тривалість, структура досвіду, а в XX–XXI століттях – як ключ до розуміння історичної та особистої реальності. Сьогодні, в умовах війни, трансформацій і втрати стабільності, філософія часу в українському мистецтві набуває особливої ваги. Візуальне мистецтво стає не лише способом фіксації змін, а простором для рефлексії над досвідом життя в несталому часі.

Питання часу супроводжує людське мислення з найдавніших часів. У філософії час осмислюється як одна з базових категорій буття: від «рухомого образу вічності» у Платона до «тривалості» як потоку свідомості у Бергсона, і як онтологічна структура досвіду у Гайдеггера. Час – це і лінійна історія, і внутрішній стан, і спосіб буття людини. У мистецтві ж час постає водночас як тема, як композиція, як матеріал. У класичному живописі – це оповідь, у модернізмі – суб'єктивність і фрагментарність, а у сучасному мистецтві – це ритм, пауза, архів, повторення, дія або її відсутність. Мистецтво, особливо візуальне, здатне говорити про час там, де слова безсилі. В українському контексті тема часу набула особливої напруги та актуальності внаслідок війни, втрат, зламу лінійності історії. Художники реагують на цю ситуацію створенням власних візуальних моделей часу – складних, багатопланових, філософських.

Влада Ралко у своїй серії «Київський щоденник» працює з образом людського тіла, яке переживає час як розрив і травму. Її графіка має емоційно-експресивний характер, де фрагментованість фігур передає досвід кризи, внутрішньої роздробленості. Тілесність стає основним полем, на якому проявляється не лише фізичний біль, а й плин історичного часу. Ралко створює візуальну мову, яка фіксує стан людини в моменті

загальної нестабільності, коли звичний хід подій руйнується.

Павло Маков – один із найвпізнаваніших українських митців, чия робота «Фонтан виснаження» стала метафорою часу, що втратив силу руху. Фонтан, вода якого не піднімається вгору, а лише стікає вниз, відображає цикл, що не веде до розвитку. Це образ повторюваного часу – без початку і кінця, без кульмінації, лише постійне виснаження. Маков через гравюру, інсталяцію та архітектурну метафору звертається до відчуття історичної втоми, одночасно зберігаючи гідність у візуальній формі.

Микита Кадан представляє інший підхід – архівний, концептуальний. Його твори не просто зображають час, а працюють із його шарами. Він поєднує архівні фотографії, графіку, архітектурні елементи, створюючи образ пам'яті, яка накладається на теперішнє. У його творах минуле не відокремлене від сучасності – воно проривається у нього, стає тілом простору, політичним знаком. Час у Кадана – це постійна взаємодія слідів, спогадів, тіней, що не дозволяють майбутньому бути неупередженим.

Алевтина Кахідзе використовує художню форму щоденника – як засіб зупинити час, зробити його видимим і водночас особистим. У її графічних роботах війна постає не як подія, а як тривалий психоемоційний процес, що розгортається у просторі особистої історії. Її стиль поєднує іронію та рефлексію, простоту ліній і глибину тем. Кожен малюнок – це візуальна подія, емоційний запис, що дозволяє глядачеві відчутися щось більше, ніж просто документ – це свідчення прожитого часу.

Тіберій Сільваші працює з абстракцією, де час не зображується, а відчувається. Його живопис – це візуалізація тривалості, де кожен колір, шар, мазок – це ритм, пауза, накопичення. Він створює не образи подій, а стан часу – повільного, споглядального, без опори на сюжет. Це особлива форма сприйняття, де глядач не просто дивиться, а входить у діалог із поверхнею, що дихає часом.

Олена Щокіна в авторському проєкті фото-живопису досліджує час як стан очікування, тиші, світлової присутності. Її роботи побудовані на сполученні фіксованого фотографічного

моменту з живописною текстурністю, що створює ефект тривалості. Час у цих образах не тече – він мовчить. Це простори сповільнення, де важлива не подія, а стан, не дія, а погляд. Філософія часу тут проявляється через світло, тінь, колір – як через мову тиші, якою можна сказати більше, ніж словами.

Таким чином, сучасне українське мистецтво демонструє глибоку чутливість до категорії часу. Художники не лише осмислюють його, а конструюють нові моделі часу – як особистого, так і історичного. У їхніх практиках час стає засобом виживання, осмислення і створення культурної пам'яті. Візуальне мислення в Україні сьогодні – це одночасно й художня стратегія, і філософський акт, спрямований на опір руйнації та збереження сенсу.

Отже, досвід часу в українському візуальному мистецтві сьогодні набуває виняткової глибини. Художники не просто фіксують події, а створюють нові способи їх переживання, нові форми часової чутливості. Час у їхніх роботах – це і травма, і пам'ять, і тиша, і ритм, і протест, і надія. Через художню мову вони повертають глядачеві досвід співпереживання, увагу до деталей, здатність зупинитися і подивитися вглиб. Мистецтво таким чином стає простором філософського мислення – живим діалогом з часом, який формує як індивідуальну, так і колективну свідомість.

Явтушенко А.

молодша наукова співробітниця,
Одеський національний художній музей

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ЯК ІНСТРУМЕНТУ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ПОЧАТКУ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ РОСІЇ В УКРАЇНУ У 2022 РОЦІ

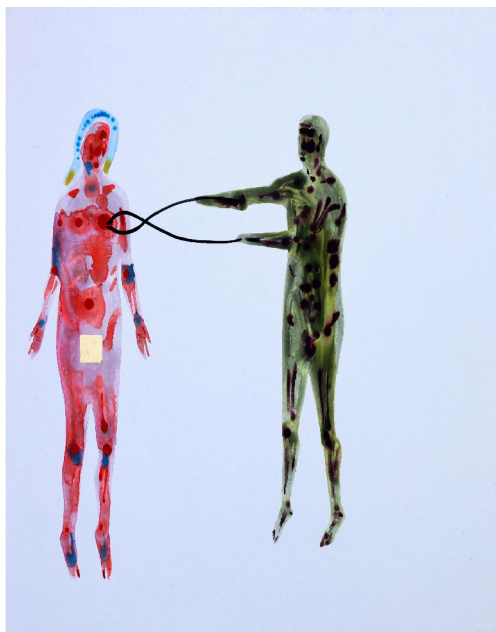
Будь яка мова є живим організмом, що перебуває в постійній еволюції. Зміни в соціальних структурах, політичних системах, технологічний прогрес впливали на трансформації художньої мови. Ці зміни ми можемо прослідкувати на прикладі XX століття, де насиченість політичними та соціальними змінами вплинула на появу багатьох мистецьких течій. У цьому тексті я намагатимусь знайти відповідь на питання: як повномасштабне вторгнення Росії в Україну вплинуло на трансформацію художньої мови в українському мистецтві?

Війна – час, коли перед суспільством постає безліч викликів, що пов'язані з вшануванням пам'яті, фіксацією свідчень воєнних злочинів та осмисленням травматичного досвіду. Меморіалізація подій є важливим процесом, що може слугувати інструментом формування громадянської позиції та національної ідентичності. Суспільство здатне пам'ятати про своє минуле через вибіркові події, які являють собою переосмислення та інтерпретації реальності, що формують колективну пам'ять. Студії пам'яті визначають меморіалізацію як процес збереження пам'яті про важливі події минулого та спосіб сформувати спільне сприйняття подій у суспільстві. Цей процес може відбуватись як на державному, так і на особистому рівнях. Меморіалізація виконує важливі функції як по збереженню пам'яті трагічних подій, для запобігання подібного у майбутньому, так і щодо пропрацювання травматичного досвіду у суспільстві.

Революція гідності породила новий пласт художників, що не боялись висловлювати свої особисті рефлексії стосовно політичних подій та являлись активними учасниками революції. Цей період став першим етапом становлення нової плеяди митців, що яскраво проявляли себе протягом російсько-української війни

(2014–дотепер). Закладені 10 років тому національні ідеї широко проявили себе в мистецтві під час повномасштабного вторгнення 2022 року. Фіксація війни є багатогранним процесом, де запис мікроісторії впливає на розуміння загального контексту. Джованні Леві пише, що мікроісторія та макроісторія не можуть бути відокремленими. І часто у своїх дослідженнях звертається саме до вивчення маленьких груп чи невеликих явищ. Головною метою його досліджень є спроба зрозуміти, як особиста історія та особисті рішення впливають на глобальну історію. Через його роботу добре демонструється те, як в найменших рішеннях та найпомітніших діях прослідковуються загальні політичні, культурні чи соціальні настрої. В перші півроку повномасштабного вторгнення, коли зв'язок з окупованими територіями було розірвано, ми формували своє враження від подій спираючись саме на особисті мікроісторії, що іноді прорвалися у інформаційний простір завдяки роботі журналістів, фотографів, художників тощо. Головними фіксаторами воєнного часу стали митці і фіксація мікроісторій відбувалась і продовжує відбуватись через різні медіуми. Пішли великі зміни у художній мові та мистецьких підходах. Багато митців були вимушені покинути свої домівки, залишаючи майстерні і свої твори на окупованих територіях, що вплинуло на їхні мистецькі практики.

В першу чергу зростає роль фотографії та відеодокументації, як форма, що фіксує події без художньої обробки. Хоча деякі фотографи беруть свої фото-роботи за основу для колажу, за допомогою якого рефлексує пережитий досвід. Як приклад роботи фотографа Ігора Гори з серії «Чому перерване життя загарбника барвисто сяє фарбами?». Автор у якості терапії створює цифрові колажі, де переосмислює фото росіян взяті з фронту. Фотограф аналізує як ця війна стала символом радості для окупантів і як українці сприймають втрати ворога. Графічні роботи Дмитра Євсєєва, де художник досліджує російську пропаганду, складаються у серію «Палімпсест». Накладаючи на тексти російських ЗМІ, ілюстрації реальних подій, Дмитро звертає увагу на інформаційний шум і складність визначити, що з цього є правдою. Емоційна складова роботи виходить на перший план і



відбувається новий етап розвитку акційного мистецтва та перфоменсів. Художниця Марія Куликовська активно використовує ці практики для привернення уваги щодо російської агресії проти України. Популярною стає інтервенція в публічний простір. З лютого 2022 року на вулицях міст з'являються графіті з різними патріотичними висловами та українською символікою. Багато митців звертаються до архівів та історії, переосмислюючи радянську спадщину та шукаючи відповіді на питання сьогодення через минуле. Як приклад – серія «Декомунізація» Дениса Метеліна, де автор через образи бабусь аналізує вплив радянської культури на формування особистості. Важливою практикою стає ведення візуальних щоденників у різних формах та через різні медіуми. Олександр Грехов в своїх соціальних мережах публікує ілюстрації до найяскравіших подій перших місяців війни. До кожної ілюстрації автор підбирав певний підпис, який уособлював у собі думку громадськості. Львівський художник Данило Мовчан через релігійну призму аналізує події війни. Майже усі роботи моментально стають публічними. Виведення творів у медіа-простір говорить про потребу колективної спільності та осмислення колективного досвіду.

Війна стала каталізатором потужних змін в українському мистецтві, висунувши на перший план документалізацію та особисті рефлексії. Митці, використовуючи різноманітні медіуми – від фотографії та відео до графіки, перформансів та інтервенцій у публічному просторі, – фіксують мікроісторії, які в своїй сукупності формують розуміння загального контексту війни. Зростає значення особистих рефлексій та колективного осмислення травматичного досвіду. Художники знаходять різноманітні форми для документування воєнних злочинів та переосмислення радянської спадщини. Виведення творів у медіа-простір говорить про потребу колективної спільності та осмислення колективного досвіду.

Список використаної літератури

1. Levy G. On Microhistory. In *New Perspectives on Historical Writing*, ed. P. Burke, 93-113. University Park: University of Penn-

- sylvania Press, 1991.
2. Roelstraete D. *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imagination in Art*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 2013.
 3. Wuestenberg J., Gutman I., eds. *The Routledge Handbook of Memory Activism*. Routledge, 2022.
 4. Yurchuk Y. De-Canonization of the Soviet past: Abject, Kitsch, and Memory, in: *De- Commemoration: Making Sense of Contemporary Calls for Tearing Down Statues and Renaming Places*, eds. S. Gensburger and J. Wuestenberg. New York: Berghahn Books, 2023, pp. 106–113.

РОЗДІЛ II.
УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНА
СТРУКТУРА ТЕКСТІВ

Кирилюк О. С.

доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри філософії Одеської філії,

Центр гуманітарної освіти НАН України

ПЕРЕДМОВА ДО РОЗДІЛУ УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНА СТРУКТУРА ТЕКСТІВ

Протягом доволі довгого часу мені випала честь читати на філософському факультеті Одеського університету імені І. І. Мечникова спецкурс «Універсалії культури». Це був час, коли кафедру культурології очолював дорогий моєму серцю Марат Миколайович Верников, від згадки про якого в мене завжди теплішає на душі – він був людиною нечуваної доброти та щирості. Як я зрозумів з його слів, він дуже прихильно ставився до цього спецкурсу. Окрім лекцій, цей спецкурс передбачав своєрідний «практикум», коли студенти проводили універсально-культурний розбір різноманітних текстів культури, обраних ними самостійно. Скажу відверто, цей аналіз більшість з них проводила на рівні, котрий перевершував за своєю фаховістю спроби застосувати мою концепцію деяких професіоналів з науковим ступенем. Більш того, кожна доповідь сприймалась в аудиторії вкрай емоційно і завершувалась такими бурними оплесками та гомоном, що працівники деканату починали заглядати в аудиторію, щоб дізнатись причину такого шумного «вболівання» студентів за виступи своїх друзів.

Одначе потім кафедрою почала завідувати інша людина, і невдовзі після того, як я відмовився поставити «залік» у залікову книжку без явки студента, почалася «возня». Декану нашоπτували про те, що у спецкурсі є якісь «непристойні» речі, і декан «здався», побоюючись «шкандалю». По суті, з дослідницького поля культурології штучно були виведені такі культурні явища, котрі, подобається це комусь чи ні, притаманні багатьом, якщо не всім культурам усіх часів та народів. Чергову книжку, де згадувались подібні речі, я, даруючи, підписав так: «Якщо вивчаєш еротичні аспекти культурних фактів, ти сексуально стурбований, якщо агресивні – ти маніяк, а хто ж тоді лектор, якщо він аналізує

ритуальну копрофагію?». Аспірантка Людмила Запорожцева, через яку я передав цю книгу, засміялась. На жаль, не всі цей жарт зрозуміли так, щоб я продовжив цей спецкурс читати. Сам спецкурс зберігся, але його змістом стали такі концепції універсальї культури, котрих я, як сподіваюсь, аргументовано, у своїх лекціях критикував через їхню недолугість.

Натепер цей спецкурс читається для аспірантів академічних установ Національної академії наук України як частина курсу з підготовки до складання кваліфікаційного іспиту з філософії. Те, що студенти-культурологи легко виявляли глибинні культурно-світоглядні інваріанти у літературних текстах різних жанрів – класичних оповіданнях, науково-фантастичних творах чи популярних кінофільмах, мене не дивувало. Цього року я спробував провести подібний «практикум» у своїй групі аспірантів. Результат, скажу відверто, мене радісно вразив. Майбутні доктори філософії у різних природничих науках, які мали б бути начебто дуже далекими від досліджень текстів культури, показали дуже добрі результати, які у вигляді статей пропонуються тут увазі читача. Цьому, можливо, сприяло проведення «майстер-класу» з універсально-культурного аналізу «Лісістрати» Аристофана», «Хереї і Каллірої» Харитона, «Тома Джонса» Філдінга та інших, опублікованих в матеріалах міжнародних конференцій, а також ідилічного роману М. Гоголя «Старосвітські поміщики», що публікується у даній збірці.

Жиліховська Т. В.

аспірант,

Інституту мікробіології і вірусології

ім. Д. К. Заболотного НАН України,

м. Київ

УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНА СТРУКТУРА МІФУ «НАРСИС»

Аналіз тексту може проводитись на двох рівнях – на матеріалі тексту та на рівні мови аналізу цього тексту. У даному випадку універсальї культури виявляються у мові опису міфу Нарцис текст якого викладений за поемою Овідія «Метаморфози». Поняттєве

втілення універсальї буде підкреслене, тоді як їхнє термінологічне втілення подається у дужках. Термінологічно універсальї культури складаються з чотирьох категорій граничних підстав (КГП) – народження (генетив), життя (вітальність), смерть (моральність) та безсмертя (імортальність), і з чотирьох світоглядних кодів – харчового (аліментарність), репродуктивного (еросний код), насильства (агресивність) та повідомлень, переконань і знань (інформаційність). Коди та КГП можуть змішуватись (контамінувати), мати культивований чи заборонений (табуїзований) вираз. Всі вони об'єднуються у базисну світоглядну формулу «життя – смерть – безсмертя» у її сильних та слабких проявах.

Богиня кохання Афродіта (імортальності та еросний код) нещадно покарала (агресивний код) Нарциса, сина річкового бога Кефіса і німфи Лавріони (генетив), за те що ті повстали (агресивність) проти її влади зробивши його смертним (моральність). Німфа Ліріопея знала (інформаційний код), що син її – смертний (моральність у базисній світоглядній формулі). Її бентежила думка, чи довго житиме він на білому світі (інформаційний код у базисній світоглядній формулі). Вона пішла до сліпого віщуна Тіресія, який прококував усім людям правду. Вона хотіла дідзнатись про долю свого сина Нарциса (інформаційність), напрочуд гарного (ерос) хлопця і передрік їй віщун (інформаційність): – Твій син житиме (вітальна КГП) доти, доки сам себе побачить (тобто, після цього помре – КГП смерті, пов'язана з інформаційністю).

Здивувалася німфа: як же він може самого себе побачити? Довго думала вона над цими словами (культивована інформація), та врешті заспокоїлася і забула про них (табуїзована інформаційність).

А син зростав (генетив) і дедалі гарнішав Красою юного Нарциса захоплювалися всі, а надто молоденькі німфи (еросний код). Вони часто мали нагоду – випадково чи навмисне – перестрівати юнака в лісових хащах (еросний код), бо той понад усе любив полювати (агресивність) і цілими днями блукав у лісі.

Одного разу, коли він заблудився (втрата інформації) в

густому лісі під час полювання, побачила (отримана інформація) його німфа Ехо (послаблена мортальність і агресивність). Німфа не могла сама заговорити (табуйований інформаційний код) з Нарцисом. На ній тяжіла кара (агресивність) богині Гери: мовчати (табуйований інформаційний код) повинна була німфа Ехо, а відповідати на запитання вона могла лише повторюючи їх останні слова (каналізований інформаційний код).

З захопленням дивилася Ехо на стрункого красеня юнака (еросний код), схована (закрита інформаційність) від нього лісовою гушавиною. Нарцис оглянувся навколо, не знаючи, куди йому йти, і голосно крикнув:

- Гей, хто тут?
- Тут! – почулась відповідь Ехо.
- Іди сюди! – крикнув Нарцис.
- Сюди! – відповіла Ехо.

З подивом оглядається (інформація) прекрасний (ерос) Нарцис на всі боки. Нікого немає. Здивований цим, він голосно вигукнув:

- Сюди, швидше до мене!
- І радісно відгукнулась Ехо:
 - До мене!

Простягаючи руки, поспішає до Нарциса німфа з лісу (еросний код), але гнівно відштовхнув її прекрасний юнак (агресивність). Пішов він поспішно від німфи і сховався у темному лісі (розлука, послаблена мортальність).

Сховалась (табуйована інформаційність) у лісовій непрохідній гушавині і знехтувана німфа (послаблена мортальність контамінована з табуйованим еросним кодом).

Вона *страждає з кохання* (контамінація агресивності у пасиві та еросу) до Нарциса, нікому не показується (табуйована інформаційність), і тільки сумно відгукується на кожний *поклик* (інформаційний код) нещасна Ехо.

А Нарцис лишився, як і раніше, гордим, самозакоханим (автоеротизм). Він відкидав кохання (табуйований еросний код) всіх. Багатьох німф зробила нещасними його гордість. І якось одна із знехтуваних ним німф вигукнула:

- Покохай же і ти, Нарціссе! І хай не відповідає тобі на твою

любов людини, яку ти покохаєш! (агресивність і еросний код у культивованій і табуованій формах).

Одного разу навесні під час полювання (контамінація агресивності та аліментарності) Нарцис підійшов до струмка і захотів напитися холодної води (аліментарний код). Вода в струмку була чиста і прозора. Як у дзеркалі, відбивалося в ній все навколо. Нагнувся Нарцис до струмка, і віддзеркалився (візуальна інформація) в струмку весь, в усій своїй красі (ерос). Отут-то і спіткала його кара Афродіти (агресивність). З подивом дивиться він на своє відображення у воді (інформаційність), і сильне кохання охоплює його. Повними любові очима дивиться він на своє відображення у воді, він манить його, кличе, простягає до нього руки (еросний код в інформаційному кодуванні).

Нахиляється Нарцис до дзеркала вод, щоб поцілувати своє відображення, але цілує (ерос) тільки холодну, прозору воду струмка. Все забув (табуована інформація) Нарцис; він не йде від струмка; не відриваючись, милується (ерос та інформація) самим собою. Він не їсть, не п'є, не спить (табуованість аліментарного коду).

Замислився Нарцис, дивлячись на своє відображення (культивована інформаційність) у воді. Раптом жахлива думка прийшла йому в голову (агресивна інформаційність), і тихо шепоче (інформаційний код) він своєму відображенню, нахиляючись до самої води:

– О горе! Я боюсь, чи не покохав я самого себе! Адже ти – я сам! Я люблю самого себе. Я почуваю, що небагато лишилося мені жити (контамінація агресивного, еросного кодів та mortality). Ледве розцвівши, зів'яну я і зйду в похмуре царство тіней. Смерть не лякає мене; смерть принесе кінець мукам кохання (mortality, визначена еросом).

Залишають сили Нарциса, блідне він і відчуває вже наближення смерті, але все ж не може відірватися від свого відображення. (еросний код і mortality) Плаче Нарцис (агресивний код у пасиві). Падають його сльози в прозорі води струмка. По дзеркальній поверхні води пішли кола, і зникло прекрасне відображення (mortality). З жахом вигукнув Нарцис

(агресивна інформація):

– О, де ти? Вернись! Залишся! Не покидай мене, адже це жорстоко. О, дай хоч подивитись (візуальна інформація) на тебе!

Але ось знову спокійна вода, знову з'явилось (послаблений генетив як поява) відображення, знову, не відриваючись, дивиться (візуальна інформаційність) на нього Нарцис. Тане він, мов роса на квітах у промінні гарячого сонця (мортальність). Бачить (візуальна інформаційність) і нещасна німфа Ехо, як страждає Нарцис (агресивний код у пасиві). Вона, як і раніше, любить його (еросного код), страждання Нарциса болем стискають її серце (пасивний агресивний код).

Слабнучим голосом скрикнув Нарцис, дивлячись на своє відображення:

– Прощай! (інформаційно кодована мортальність).

І ще тихше, ледве чутно, пролунала відповідь німфи Ехо:

– Прощай! (інформаційно кодована мортальність).

Схилилась голова Нарциса на зелену прибережну траву, і темрява смерті вкрила його очі. Помер Нарцис (мортальність). Плакали в лісі молоді німфи, і плакала Ехо (емоційний прояв пасивного агресивного коду). Приготували німфи юному Нарцису могилу (обрядовий рівень мортальності), але коли прийшли по його тіло, то не знайшли його. На тому місці, де схилилась на траву голова Нарциса, виросла (генетив) біла запашна квітка – квітка смерті; нарцисом називають її (мортальність та імортальність як метаморфоза).

Отже, міф про Нарциса є алегорією людської самозакоханості та небезпеки надмірного захоплення собою. Він нагадує, що надмірна зосередженість на власній зовнішності, егоїзм та відсторонення від навколишнього світу можуть призвести до духовної порожнечі, самотності й навіть загибелі. Нарцис не зміг побачити іншого – лише себе – і в результаті втратив і зв'язок зі світом, і власне життя. Отже, справжня краса та гармонія досягаються лише через усвідомлення себе у взаємозв'язку з іншими, через любов, співчуття та відкритість до світу.

Гацковський Ю. В.

аспірант,

Інститут мікробіології і вірусології
ім. Д. К. Заболотного НАН України,
м. Київ

АНАЛІЗ КАЗКИ «КОЛОБОК» ЗА УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИМ ШАБЛОНОМ

Колобок – герой однойменної казки: круглий виріб із борошна, що раптом ожив і втік із дому; після зустрічі з кількома тваринами, його з'їла лисиця. Первісно колобок – річ, яка має вигляд кола чи кулі, зокрема, назва виробу з борошна (хліба, печива, вареника). Казки з подібним сюжетом поширені у хліборобських народів, зокрема в слов'янських, де головною дійовою особою постає круглий хліб або корж.

Походження слова колобок.

Етимологія цього слова остаточно не з'ясована, запропоновані такі версії [3]:

- 1) пов'язується з прасл. *klobъ («щось закручене, звите, подібне до кулі», «клуб»); 2) можливо як скорочений синонім українського круглобокий (колобокий); 3) зіставляється з латис. kalbaks («шматок хліба»); 4) від прасл. *kolo («коло», «колесо»), тобто «те, що кругле і котиться», але ця версія недостатньо аргументована; 5) походить від грец. kollabos («вид пшеничного хліба, пиріг») – ця версія розглядається як непереконлива з фонетичного погляду.

У багатьох слов'янських народів існує казка про Колобка з певними відмінностями в сюжеті. Казка саме про Колобка (а не інших подібних дійових осіб) поширена в українців, білорусів та росіян. Вона ж відома і в евенків, чувашів (йавача), які вважають її своєю.

Основна оповідь

Живуть собі дід та баба, у яких немає дітей. Дід просить бабу спекти хліба. Баба збирає всі залишки борошна, які є в хаті (жили бідно), місить тісто, випікає колобка і ставить на вікно, щоб той охолонув. Колобок раптом оживає і тікає від діда й баби.

Під час своєї подорожі Колобок зустрічає одного за одним кількох казкових звірів: Зайчика-побігайчика, Вовчика-братика, Ведмедя-наброда та Лисичку-сестричку. Кожен із них хоче його з'їсти. Кожному він неодмінно співає пісеньку про те, що він утік від попередніх істот, тож втече й від нього: «Я від баби втік, я від діда втік, я від зайця втік... і від тебе втечу». Від усіх йому вдається втекти, окрім Лисиці, яка вдає із себе глуху та заманює Колобка прямо собі до рота, щоб краще чути, та зненацька з'їдає.

Видозміни оповіді

1) В одному з українських різновидів казки, Колобка замінює Коржик. 2) Лисичка намагається з'їсти Колобка, але той виявляється черствим і Лисиця ламає собі зуби. Колобок котиться далі й казці кінець. 3) Лисичка намагається з'їсти Колобка, але він виявляється черствим і Лисиця ламає собі зуби. Колобок повертається назад до баби та діда, які їдять картоплю і, дізнавшись про те, що Лисиця зламала собі зуби, дуже радіють, що зберегли свої, не з'ївши самі Колобка. 4) Зустрічаються варіанти казки із сімома персонажами, кожен з яких відкушує від Колобка по шматочку, а останній з'їдає його повністю. Проте він не може бути перетравлений, тому казкові герої один за одним відригують з'їдені шматочки, і Колобок, збираючись по шматочках знов, продовжує свою подорож. 5) У варіанті, засвідченому на Алтаї, дід і баба живуть зі снохою. Колобок зустрічає героїв місцевого фольклору, як от горностаї і шамани.

Подібні за сюжетом казки існують і у інших народів: американський «Пряниковий чоловічок», англійський «Джонні-пончик», подібні історії трапляються у скандинавських, німецьких, узбецьких, татарських казках.

За класифікацією Аарне-Томпсона казки на зразок «Колобка» вирізняються особливим сюжетом – «їжа-утікач» типу АТ.

У німецьких регіонах дуже схожу казку було записано 1854 року Карлом і Теодором Кольшорнами. У книжці «Maerchen und Sagen aus Hannover» (Казки та легенди з Ганновера) нижньонімецька історія «Dicke fette Pannekauken, blief stahn, eck will di fraten!» має ідентичний сюжет, однак наприкінці

«Pannkauken» (млинець) зустрічає *голодних дітей-сиріт і добровільно дозволяє себе з'їсти*. Назву казки пізніше скоротили до нижньонімецької «De dicke fette Pannkoken» та літературно-німецької «Der dicke fette Pfannkuchen», що перекладається однаково – як «Товстий жирний млинець». У книжках млинець часто зображується з маленькими ніжками. Кінець німецької версії відрізняється від української: замість того, щоб бути з'їденим якоюсь твариною, млинець віддає себе двом бідним дітям, у яких немає нічого поїсти.

Український фольклорист Віктор Давидюк пояснював суть образу Колобка через приналежність його до певного обряду, адже його виготовлено з символічного останнього борошна та покладено на символічне місце – вікно. Та хоча Колобок очевидно пов'язаний із хліборобством, його зустрічі з тваринами походять із давнішого пласту мисливських обрядів. Оповідь про шлях до Лисички слугує поясненням чому її, як предмет полювання, потрібно вбити. Зрештою, вбивство Лисички виправдовується тим, що вона з'їла священний хліб, Колобка, та мусить бути за це покарана [1].

У «Нарисах слов'янського язичництва» казку про Колобка пов'язано з переказами про «страждання» жита, конопель, льону, в яких вони олюднюються; тут описується їхнє перетворення на певний виріб – хліб, тканину. В таких оповідях рослину ріжуть, б'ють ціпами, печуть у печі тощо, що наділяє її силою. За стародавніми віруваннями, опис творення чого-небудь, має чарівну здатність захищати від нечистої сили, грози, грому, смертельної біди. Розповідання Колобком власної появи на світ захищає його від звірів. «Нариси» ототожнюють Колобка з останньою дитиною подружжя, котра за повір'ями має надприродні здібності лікувати, захищати від чаклунства, прикликати й відганяти дощ [2].

Аналіз казки «Колобок» за універсально-культурним шаблоном

У казці про Колобка сюжет вписується в архетипову формулу «народження – життя – смерть – воскресіння», хоча в різних варіантах ця формула реалізується по-різному. У класичній версії,

де Колобка з'їдає Лисиця, маємо неповну формулу: він *народжується* з решток борошна (генетив), *живе* активним життям (вітальність), котячись дорогою, співаючи пісню і *уникаючи небезпеки* (послаблена імортальність), але врешті *гине* через довірливість, що дає завершення історії в *мортальному* ключі *без воскресіння*. Втім, навіть у такому варіанті можливе символічне тлумачення *воскресіння*: історія Колобка знову і знову переказується дітям, закріплюючись у культурній пам'яті, отже, він немовби «повертається» через ритуал казкового оповідання.

В альтернативних версіях, де Колобок, врешті-решт, тікає від Лисиці, формула набуває повноти: герой не лише *долає загрози*, але й *зберігає життя*, тобто проходить через випробування, не втрачаючи себе – це вже сюжет з ознаками *воскресіння* або *циклічного оновлення*, яке притаманне солярним міфам. У такій версії Колобок не лише *не зникає*, а навпаки, утверджує свою суб'єктність, *перемагаючи темні сили*, і тим самим виконує повну схему *життя* героя в архаїчному сенсі – від *народження* до символічного *безсмертя*. Особливо показовим є варіант німецької казки, де пісний млинець (аналог Колобка) врешті зустрічає голодних дітей-сиріт і свідомо жертвує собою, щоб їх нагодувати. Тут ми бачимо мотив добровільної жертви як вищу форму *вітальності*, де *смерть* набуває сакрального сенсу, а *воскресіння* реалізується не у фізичному поверненні, а у збереженні гуманного ідеалу – жертвності заради іншого. Стосовно дітей базисна формула проявляється у *порятунку* їх від *голодної смерті* – тобто, *імортальність* тут кодується *аліментарними* кодом.

У казці про Колобка чітко простежуються кілька базових світоглядних кодів, що розкривають її глибинний культурний зміст і дозволяють прочитати простий сюжет як метафору *людського існування*. Насамперед, тут виразно присутній *аліментарний* код – Колобок сам є *їжею*, він створений з останніх запасів *борошна*, що вже акцентує тему нестачі та *голоду*. Водночас він не хоче бути з'їденим і втікає, порушуючи свій первинний «*харчовий*» статус. Бажання інших персонажів – Зайця, Вовка,

Ведмеда, Лисиці – з'їсти Колобка виражає напругу між *життєво* необхідною потребою в їжі та моральними або ігровими межами поведінки. Особливо цікаво, що в деяких версіях Колобок сам свідомо приносить себе в жертву (як у німецькій казці про *голодних* сиріт), що перетворює *аліментарний* код на етичну категорію – пожертва *їжею* як акт *любові й турботи*.

Разом з цим тут присутній *інформаційний* код, реалізований у *пісні* Колобка. Його повторювана самопрезентація – це акт *самоствердження через слово*, а також спосіб *комунікації* з іншими. Колобок *не б'ється, не ховається* (табуйовані *агресія* та *інформація*), не тікає потайки – він *розповідає*, хто він такий, тим самим «озвучуючи себе» для світу. Але цей код як засіб захисту виявляється недостатнім: врешті, саме Лисиця, що *слухає* його уважніше за інших, використовує *інформацію* проти нього. Це нагадує, що *слово* – не тільки засіб ідентичності, а й потенційне джерело вразливості.

Агресивний код у казці спочатку виглядає стримано: жоден із персонажів не нападає відкрито, всі лише «хотіли б» з'їсти Колобка. Але Лисиця втілює вишукану форму *агресії* – вона використовує *лестощі*, удає *доброзичливість*, і саме це виявляється найефективнішим інструментом *знищення* героя. *Агресія* в казці подається як неочевидна, завуальована – не як фізичне насильство, а як *маніпулятивна стратегія*, що тим небезпечніша, чим менш помітна. Саме вона призводить до *загибелі* головного героя, тобто, *агресивністю* у казці, як це часто буває у таких текстах, *кодифікується мортальність*.

Щодо *еротичного* коду, то він у казці представлений опосередковано – радше як його відсутність або табуйована форма. Прямої *еротичної взаємодії* немає, але весь сюжет можна читати як *алегорію* про *флірт* і *довіру*: Колобок постійно «втікає» від усіх, хто його хоче, але зупиняється перед тією, хто поводить себе інакше – Лисицею, яка замість *прямої загрози* вдається до *лагідності*. Така динаміка відтворює структуру *спокуси і падіння*, що в багатьох міфологіях асоціюється саме з *еротичним кодом*. Отже, в останньому епізоді *еротична* універсалія проявляється як *приховане злиття бажання, довіри*

(небезпечне несприйняття суті інформації) та *руйнації*, *делегідне слово* виявляється *сильнішим за грубу силу*.

Таким чином, у структурі цієї казки перехрещуються одразу кілька культурних кодів – *аліментарний, інформаційний, агресивний і еротичний*, – кожен з яких має подвійне прочитання: як на буквальному, так і на символічному рівні, формуючи універсальну модель світу, де *життя, їжа, слово, сила й довіра* взаємодіють у небезпечному, але пізнаваному для людини порядку.

Розгляд казки «Колобок» крізь призму поєднання універсальних культурних кодів дозволяє побачити її як складну контамінацію категорій граничних підстав, де базові людські функції та світоглядні уявлення переплітаються, утворюючи щільну мережу значень. Насамперед привертає увагу контамінація *аліментарного і мортального* кодів: Колобок, як *їжа*, стає об'єктом постійної *харчової загрози*, і ця загроза – не абстрактна, а буквально *смертельна*. Сам факт, що його прагнуть *з'їсти*, робить тему *їжі* тотожною темі *смерті*. Їжа – це не просто об'єкт побуту, а символ *вразливості життя*; той, хто *їстівний*, – *смертний*. Особливо яскраво це виявляється в сцені з Лисицею, де акт *харчового споживання* і акт *знищення* зливаються в одне: *смерть* приходить у вигляді реалізації *харчової функції*.

Одночасно ця функція підтримує *життя* того, хто їсть, і тому стосовно Лисиці *аліментарність* кодифікує *вітальну* категорію, а ширше – *імортальну* у послабленому варіанті, адже завдяки *їжі життя* не припиняється, *триває і продовжується*. Тим самим *аліментарність* кодифікує також *мортальність*, заперечуючи (табуюючи) її.

Паралельно діє поєднання *вітальності* та *інформаційного* кодів, представлене в самій фігурі Колобка. Його *пісня* – це прояв *життєвості*, оптимізму, руху вперед, це *мова*, що несе радість і самоствердження. *Інформація*, яку він несе, – автобіографічна, легка й повторювана, вона живе завдяки своїй ритмічності, що віддлює *вітальність* самого героя. Але ця *життєвість* *через слово* має і зворотний бік: саме *мовна відкритість* робить його вразливим, і *слово, яке не захищає*, стає засобом власного

викриття. Пісня, що до цього моменту *рятувала* Колобка, врешті виявляється безсилою перед лукавством.

Ще глибшим є переплетення *мортального* і *агресивного* кодів. Хоча у казці немає відкритого насильства, *агресія* реалізується у формі прихованого прагнення до *смерті* іншого. Звірі виявляють себе не як носії *грубої сили*, а як уособлення *голоду*, бажання, яке прагне *знищення*. *Агресія* тут завуальована, пасивна, але незмінно веде до *смерті* – *мортальність* постає як наслідок спокійної, звичної форми загрози, яка маскується під комунікацію чи милість. Особливо показово, що саме Лисиця – найбільш культурно оформлена носійка *агресивного* коду – і стає виконавицею *мортального* завершення.

Окремої уваги заслуговує поєднання *вітального* і *аліментарного* кодів, що має двоїстий характер. З одного боку, Колобок – це продукт *харчування*, створений для *споживання*. Але він також *оживає*, отримує голос і волю – стає *живою* істотою. Це поєднання *їжі* й *життя* створює парадоксальний образ: він водночас той, хто повинен *жити* інших, і той, хто сам хоче *жити*. Тут *життя* з'являється з *їжі*, і водночас *їжа* стає *живою істотою*, що виявляє глибинну архаїчну напругу між тілесною природою людини і її здатністю до самосвідомості та опору. Цей конфлікт між *життям* і *споживанням* не розв'язується, а радше підкреслюється у фіналі: *життя* Колобка *закінчується* тоді, коли він, згідно своєї початкової природи, все ж стає *їжею*.

Загальний аналіз казки «Колобок» у світлі універсально-культурних кодів і категорій граничних підстав засвідчує, що цей на перший погляд простий дитячий наратив є глибоко вкорінений у культурні архетипи, які відтворюють базові моделі світовідчуття людства. Сюжетна формула казки – від народження до смерті з можливими варіаціями воскресіння або жертвовності – резонує з міфологічними сюжетами про сонце, жертву, оновлення та круговий рух життя. Присутність і контамінація таких кодів, як *аліментарний*, *мортальний*, *вітальний*, *інформаційний*, *агресивний* і *еротичний*, свідчить про те, що казка не лише розважає, а й *моделює* ключові *ситуації людського буття*:

зустріч із небезпекою, спокуса, самоствердження, знищення та пам'ять. Завдяки цьому «Колобок» постає як культурна формула, що в символічній, сконденсованій формі репрезентує *циклічність життя, взаємозв'язок слова й долі, життя та їжі,* а також неоднозначну природу *довіри й агресії.* Такий підхід не лише розкриває багатшаровість фольклорного тексту, а й підтверджує методологічну силу аналізу через універсальність культури, що дозволяє однаково ефективно працювати як із «високими» текстами літератури, так і з народними формами оповіді.

Список використаної літератури

1. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. 309 с.
2. Колобок, у: Нариси слов'янського язичництва (Традиційна духовна культура слов'ян / Сучасні дослідження). Індік, 2003. 624 с.
3. Колобок (2025), у: Wikipedia. Вільна енциклопедія URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Колобок>.

Іванченко Д. В.

аспірант,

Центр проблем морської геології, геоекології та
осадового рудоутворення НАН України,
м. Київ

УНІВЕРСАЛЬНО- КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КАЗКИ «СІРКО» («ЖИВ БУВ ПЕС»)

Почнемо з визначення ключових моментів універсально-культурного аналізу текстів культури. Відповідно до них «у сучасному літературознавстві існує тенденція до використання міждисциплінарних підходів для глибшого розуміння всіх рівнів художніх текстів — психологічного, філософського, культурологічного та ін. Вивчення останнього передбачає виділення у літературному творі ... культурних констант та його аналіз» під цим кутом зору. Тобто, маємо на увазі пошук у тексті універсальних категорій культури, за словами О. Кирилюка,

«постійних елементів, що мають місце в будь-якій конкретній формі культури та постають як її інваріантні складові ... введення яких у текст (свідоме або несвідоме) відображає культурософські погляди самого письменника, специфіку світоглядних констант, властивих його народу, а також – загальнолюдські універсали» [1].

Метою роботи є виявлення універсально-культурні інваріанти народної казки «Сірко», більше відомої у її анімаційній версії як «Жив-був пес» шляхом експлікації мови оригіналу за допомогою універсально-культурної мови, розробленої Олександром Сергійовичем Кирилюком для аналізу культурних текстів. Одиницями цієї мови є універсали культури – категорії граничних підстав – КГП (I – народження, II – життя, III – смерті і IV – безсмертя) та світоглядні коди (A – аліментарний, B – еротичний, C – агресивний та D – інформаційний). Загалом ця мова є повним набором формально можливих комбінацій зазначених КГП та кодів» [1].

Структура аналізу базується на «Універсально-культурному розбірі роману М. Гоголя “Старосвітські поміщики” (Майстер клас зі спецкурсу “Універсали культури”)), Олександра Кирилюка [2] Текст казки взято з інтернет-ресурсу [3].

Сюжет. Жив-був у одного чоловіка старий пес Сірко. Хазяїн побачив, що пес занедужав. У господарстві нема від нього ніякої користі. Він узяв та вигнав його з дому. Пес потрапив до лісу. Там зустрів вовка, який запропонував йому зробити так, щоб хазяїн знов покликав пса назад. Той з радістю погодився і обіцяв за це віддячити. Вовк розробив план псевдо-викрадення хазяйської дитини, під час коли хазяї всією родиною будуть на жнивах. Пес виглядатиме рятувальником і героєм. Після успішного втілення плану, пес повернувся до хазяїна. Але про вовка не забув, все думав як віддячити. Нарешті така нагода з’явилася. Пес запропонував вовку таємно провести його на весілля доньки хазяїна і від пуза похарчуватись. В процесі здійснення задуманого (вже після того як наївся), вовк від задоволення завив. Гості злякались і почали тікати. Пес погнав вовка до лісу. Там вони зупинились. Пес каже: – Ти мені зробив

добро, а я тобі. Тепер ніхто нікому нічого не винний! На тому і розійшлися.

1. Гранично категоріальна структура казки

1.1. КГП народження.

Дана універсалія присутня у двох епізодах, які (на перший погляд) створюють лише декорацію для розвитку сюжетної лінії головних героїв. Це весілля (генетив, контамінований еротичним кодом) і присутність дитини на жнивах (інформаційно-кодований генетив). Але інформаційна складова має тут більш потужне, але приховане значення.

Дитина на полі була не випадково. Як би це було випадковістю, Вовк би не знав, що на жнивах буде присутня *вся* родина, не зміг би заздалегідь спланувати викрадення. «– Дивись: коли вийде господар всією сім'єю жито в полі жати, його дружина покладе маленьку дитинку під копицею. Тоді я вискочу з кущів, схоплю цю дитину і понесу до лісу...» [3]. Така поведінка родини була сталим ритуалом. Немовлят з дитинства привчали до праці (а саме спільної праці усією родиною), як способу існування, виживання і як наслідок продовження роду. Про таку особливість українського «народного виховання» [4] через залучення до праці йшлося на нашому курсі. Таким чином в базисній світоглядній формулі «життя-смерть-вічне життя», генетив (подовження роду, як прагнення до вічного життя) підсилюється інформаційним кодуванням через передачу знань нащадкам змалку.

1.2 КГП життя.

Життя людей в казці згадується в контексті заготівлі жита (аліментарний код) і плануванні весілля. «На масляну господар мав видавати дочку заміж» [3] (вітальність, еротичний код). Позитивний аліментарний код проглядається в момент подяки Сірку за «спасіння» немовля «..господар дістає з торби хліб і сало, частує його, гладить...» [3]. Інше забарвлення цей код набирає коли «Став пес красти зі столу пироги, ковбасу та м'ясо (табуйована аліментарність), гості хотіли побити його, але господар за нього заступився (табуйована агресивність) і всім про його подвиг розповів» (інформаційний код) [3]. Про життя Вовка у лісі

ніяк не згадується. Але ж Сірко віддавав борг Вовку саме смаколикami з господарського столу. Тобто мається на думці, що саме в їжі Вовк відчував певну нестачу. Не дарма існує народна приказка: «голодний як вовк». Тут чітко проглядається табуйована аліментарність.

1.3. Універсалія смерті.

Коли Сірка вигнав господар, він як і Вовк опинився на грані виживання через нестачу їжі. В життєвій ситуації цих двох героїв простежується мортальна КГП контамінована табуйованою аліментарністю. Таку ж саму універсалію можна застосувати і до немовля, для якого існувала небезпека стати їжею для Вовка (агресивна мортальність). Для родини це загроза втратити нащадка (мортальність контамінована генетивністю?).

1.4. Іммортальна універсалія.

Дана універсалія присутня через подолання загроз у всіх випадках (позитивна іммортальність).

1.5. Базисна світоглядна формула.

Для виявлення універсальної світоглядної формули персонажів розглянемо події, що з ними відбувались, які змінювали або могли б змінити статус діючих осіб.

Господарська дитина пережила викрадення і щасливе спасіння. В даному випадку універсальна світоглядна формула виглядає наступним чином: життя (вітальність) – загроза життю (мортальність кодифікована агресивністю і табуйованою аліментарністю) – подолання загрози (вітальність кодифікована табуйованою агресивністю) – «повернення до щасливого життя (життя продовжується, смерть відступає, що дає послаблений варіант безсмертя)» [2].

Досить схожа базисна формула і у родини. За тим виключенням що у випадку з немовля, дитина могла стати здобиччю для вовка (тому табуйована аліментарність). А родина могла позбутися нащадка (агресивно кодований табуйований генетив). Таким чином універсальна світоглядна формула для родини має такий вигляд: життя (вітальність) – загроза життю (агресивно кодований табуйований генетив) – подолання загрози через дії Сірка (вітальність кодифікована табуйованою

агресивністю) – щасливе життя (імортальність через подовження роду).

Звернімося до обставин, в яких опинився головний герой. У казці не згадується про життя Сірка до того моменту, як він занедужав. Але господар після героїчного вчинку по спасінню немовля каже: «– Ходімо з нами додому, житимемо, як *раніше!* *Щасливий* пес повернувся додому». Отже робимо висновок що сите (аліментарний код) життя до вигнання повністю влаштовувало і задовільняло головного героя. Тим більш драматичним виглядає перспектива майбутнього існування (мортальність). Виникла загроза виживанню через відсутність можливості здобувати їжу. «Хотів полюванням зайнятися, та нічого в нього не вийшло» [3] (табуїтована аліментарність). Пропозиція Вовка виявилась порятунком (інформаційний код). На що Сірко з радістю погодився. «– Звісно хочу! Допоможи, будь ласка, а я вже чимось тобі віддячу!» [3]. Після здійснення задуманого, Сірко повернувся до старого щасливого життя (вітальність). Пам'ятаючи про свою обіцянку, спланував (інформаційний код) і впровадив в дію план по врятуванню Вовка від голодної смерті (агресивна мортальність кодована табуїтованою аліментарністю). Отже універсальна світоглядна формула для Сірка має таку структуру: життя – загроза життю – подолання загрози (через порятунок завдяки Вовку) – щасливе життя – героїчний вчинок віддяки по подоланню небезпеки вже для Вовка (в межах щасливого життя) – продовження щасливого життя. Ніби все так. Вовк зробив добро Сірку – Пес віддячив Вовку. Дві загрози життю – два перехресних подолання небезпеки один за одного. Два щасливих життя через усунення перешкод. Та чи отримав Сірко щасливе життя після повернення до господарів? Чи позбувся він небезпеки? Чи є героїчний вчинок Сірка подоланням загрози тільки Вовка? І чи такий саме вигляд має універсальна світоглядна формула для головного героя?

У пошуках відповідей треба повернутись до епізоду, коли Сірко за порятунок малечі отримує як винагороду повернення з регулярним харчуванням (на весь вік, припущення) та ще й з повагою і шануванням. Прояв останніх відображено у епізоді

про весілля. «Став пес красти зі столу пироги, ковбасу та м'ясо. Люди помітили це і хотіли побити Сірка, але господар за нього заступився і всім про його подвиг розповів» [3]. Чи міг пес відчувати себе щасливим? Так, через усунення загрози життю. Та чи був він насправді щасливим? Бо через подолання однієї загрози (хоча і чималої) він отримав іншу. Це обіцянка віддячити. Він розмірковував про її реалізацію весь час. «Щасливий пес повернувся додому, *але про вовка не забув. Все думав Сірко, як віддячити вовку*». Важливість сповнення обов'язку була виведена в ранг загрози життю через страх її не виконання. Бо він дав Слово. Підсумовуючи вищезгадане, робимо висновок, що усунення однієї загрози призвело до виникнення іншої. Повністю щасливим Сірка, після епізоду з викраданням немовля назвати не можна. Тобто він знаходився у стані перманентної екзистенціальної загрози аж до вчинка з порятунку вовка від голоду. Таким чином світоглядна базисна формула для головного персонажу приймає дещо інший вигляд: життя – загроза життю – часткове подолання загрози (через дії сторонніх сил) – трансформація загрози – остаточне подолання загрози (через виконання обов'язку і усунення загрози для Вовка) – щасливе життя (відсутність загрози). Який же мотив був превалуючим у вчиненні Сірком свого задуму, спасти Вовка від голоду, чи бажання будь яким чином виконати обіцянку віддячити?

Стосовно Вовка. Як на мане це самий загадковий персонаж. З'являється нізвідки. «Раптом назустріч йому йде вовк» [3]. Пропонує допомогу, доброзичливо налаштований. Хоча знаходиться в лісі (це його середовище, він тут має перевагу). В минулому вовк і пес вороги. Вовки нападали на поселення, крали живність і провіянт. Господарські пси це все охороняли. В господарстві була худоба, господар давав Сірку «сало та хліб» [3]. Тобто можна зробити припущення, що життєві стежки головних героїв могли перетинатись. І не за найкращих обставин. Вони належали до різних прошарків казкового суспільства, які в свою чергу передбачають виконання різних ролей [4]. Хоч Сірко і опинився маргіналом, покинув один прошарок і не прижився в іншому. Все одно дуже дивна доброзичливість зі сторони Вовка.

Тим паче не просить нічого на взаєм. Але Сірко чомусь дуже переймається через необхідність віддяки. Важко також виявити формулу для цього персонажу. Життя в постійному дефіциті харчів, за своєю сутністю хижак. Чому одразу не напав? Добрий (дуже незвичайний!) вчинок для бувшого ворога (як мінімум незнайомця). Не очікує винагороди. Якимось чином весь час коли Сірко при господарях, вовк виживає (постійна загроза існуванню), потім через деякий час, колись Сірко йому організовує бенкет (так не без ризику бути викритим). А потім Вовк повертається до звичайного голодного існування. Формула ніяк не вимальовується.

А якщо поглянути на це під іншим кутом. Вище згадані, досить не тривіальні прояви сутності персонажу надають йому деяких ірреальних, потойбічних квінтесенцій. І це все ж таки казка. Можна висловити припущення що вовк є втіленням якоїсь надприродної субстанції, яка раптово матеріалізувалась саме для допомоги Сірку. І є втіленням якоїсь форми непізнаного. Цією версією можна пояснити бажання Сірка, за будь що виконати обіцянку віддячити, дану вже не Вовку, але могутній істоті в образі Вовка. Сама обіцянка набуває деякого формального, атрибутивного, 'посильного, рус', але обов'язкового ритуалу віддяки за порятунок і володіння, знову набутого ситого життя. Бо не виконання обіцянки, даної чомусь чудесно-всесильному може призвести до виникнення непередбачуваних наслідків. Невід'ємною властивістю цієї сутності в вигляді Вовка є вічна форма життя (імортальність). І в даному випадку універсальна світоглядна формула є не шляхом (прагненням) до досконалості, а самою досконалістю, як прояву абсолюту.

А якщо Вовк це все ж таки звичайний персонаж не наділений надможливостями. Тоді буття його виглядає як постійна боротьба за виживання. Але до якого він пристосувався, і для нього боротьба з мортальністю кодованою табуованою аліментарністю звичайна справа, буденність. Коли ж він зустрічає маргінала Сірка, бачить що останньому в таких умовах не вижити. Робить добрий вчинок істоті, яка потрапила у біду. Вчинок не під примушенням, але з власної волі. Який зовсім не передбачає віддяки. Життя

його після цього ніяк не змінилось, він продовжує голодувати. Коли ж настав час («вовк, ледь дочекавшись неділі») [3] непереборної небезпеки, спасінням стало добро, зерно якого він посіяв сам, і яке йому повернулось від іншого. Тоді універсальна формула виглядає як: життя (з мортальністю кодованою табуйованою аліментарністю) – загроза життю (максимальний рівень загрози) – подолання загрози – життя (у звичному для Вовка розумінні: постійна небезпека і пошук їжі). Що вибрати, формулу чи аксіому?

2. Світоглядно-кодована структура

2.1. *Аліментарний код.*

Аліментарний код впевнено проходить широкою стежкою через всю казку. Його застосування спостерігається по відношенню до всіх діючих осіб, як головних, так і другорядних. Він є граничним елементом переходу від однієї складової базової світоглядної формули до іншої. Прояв коду явно відображений у ситуації, коли Сірко позбавляється житла та їжі (табуйована аліментарність), що могло призвести до втрати життя (мортальна КГП). Табуйована аліментарність закодована і в епізоді, коли Сірко «став красти зі столу пироги, ковбасу та м'ясо» [3]. Якби не легке життя Вовка потрібно було б описати двома словами, то це були б табуйована аліментарність. Цей код добре помітний і в участі всієї родини(разом з малечою) у жнивах.

2.2. *Еросний код.*

Еросний код представлений через контамінацію генетивною КГП у сцені викрадення і спасіння дитини на жнивах. Цей код також підсилює вітальну КГП у згадуванні про весілля.

2.3. *Агресивний код.*

Коли господар виганяє Сірка, наражаючи його на небезпеку, має місце прояв агресивного коду посиленого каналізованою мортальністю. Але на весіллі, коли він захищає Сірка від агресивного прояву зі сторони гостей, маємо прояв табуйованого кодування. Каналізований агресивний код спостерігаємо в момент зустрічі в минулому ворогів Вовка та Сірка. Протидія Сірком виникненню «загроз» з боку Вовка має теж агресивну

кодифікацію.

2.4. Інформаційний код.

Інформаційний код в цій казці має як явні так і приховані прояви. Так він чітко простежується в детальних, обміркованих діях щодо планування своїх майбутніх дій головними персонажами. Вовк ясно розуміє склад родини, яка буде на жнивах, в якій послідовності і що члени родини будуть робити. Чітко розписані ролі самого Вовка і Сірка. Сірко теж весь час думає, як віддячити Вовку, чекає нагоди. Попередньо узгоджує спільні дії з вовком. Явним проявом інформаційного коду також є захист Сірка господарем від гостей, він розповів про його подвиг. Перша зустріч Вовка і Сірка в лісі, в момент пропонування допомоги і дача обіцянки теж несуть в собі інформаційне кодування. Остання їхня зустріч з фіксуванням віддачі боргу і відсутністю майбутніх зобов'язань теж є явною демонстрацією інформаційного кодування. Доречи, про віддачу боргу каже Пес. А на підставі чого він робить такий висновок?

Справа в тому, що Вовк факт відплати виявив і закріпив раніше своїм воєм від задоволення. Приховані вияви інформаційного коду є більш цікавими. Казка, на мою думку, має декілька інформативно закодованих наративів. Один з них підкреслення особливостей українського народного виховання через при звичання з малку до праці, а саме спільної праці. Про це згадувалось у Ювілейній збірці доповідей та статей О. С. Кирилюка. Другий про прагнення українського народу до любові до ближнього через добрі справи, як прагнення досконалості (на прикладі вчинка Вовка). І третій, пропагування і культивування добрих вчинків через сплату за добро добром.

Інформаційний код вважаю домінуючим серед універсальї, виявлених в цій казці.

Список використаної літератури

1. Кирилюк О. С. Чи можливо написати суґубо слов'янську літературну казку для дітей на основі слов'янського фольклору? Mizdzynarodowa konferencja naukowa «Slowianskie swiaty wyobrazni» – Krakow – Uniwersytet Jagiellonski. 25-26

- wrzesnia 2017 r. (Міжнародна конференція «Слов'янські світи уяви» – Ягелонський університет – (Краків, 25-26 вересня 2017 р.). Стенова доповідь, у: Кирилюк О. С. Доповіді та статті. 1977-2020 рр.: ювілейна зб. наукових праць до 70-річчя проф. О. С. Кирилюка / Національна академія наук України. Центр гуманітарної освіти. Київ, 2021. 776 с.
2. Кирилюк О. С. Універсально-культурний розбір роману М. Гоголя «Старосвітські поміщики» (Майстер клас зі спецкурсу «Універсалії культури»). Одеса, 2025. Див. це видання.
 3. Сірко (2006-2025), у: Українські народні казки – Ідея, впорядкування, художнє оформлення Тараса Капушак – Електронна книга URL: <https://kazky.org.ua/zbirky/ukrajinsjki-narodni-kazky/sirko>.

Щукін Ю. С.

аспірант,

Інститут мікробіології і вірусології
ім. Д. К. Заболотного НАН України,
м. Київ

УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ КАЗКИ БРАТІВ ГРІММ «ДИТЯ МАРІЇ»

Вступ

Брати Грімм почали збирати народні казки в 1807 році у відповідь на хвилю інтересу до німецького фольклору, яка постала з публікацією Ахіма Людвіга фон Арніма і Клеменса Брентано колекції народних пісень «Чарівний ріг хлопчика» у 1805-1808 роках. На відміну від попередніх публікацій, брати Грімм намагалися не модернізувати мову оригіналів. Хоч часто вважають, що вони збирали свої казки серед селян, багато з казкарів належали до середнього класу і навіть до аристократів, які розповідали казки, почуті від своїх слуг, а деякі з казкарів були нащадками емігрантів-гугенотів і розповідали казки французького походження [1].

Одна з перших записаних Вільгельмом Гріммом казок є «Дитя Марії», яку розповіла дочка аптекаря Маргарета Вільд («Гретхен») із Касселя.

Сюжет

Бідний дроворуб мав доньку, але не мали чим її годувати. Діва Марія з'явилася перед дроворубом і пообіцяла взяти під опіку його доньку. Дівчинка зростала щасливо на Небі. Одного дня Богородиця поїхала у далеку дорогу і вручила дівчинці ключик, але попередила, що вона може відчинити усі дванадцять дверей Царства Божого, але не тринадцяті. Дівчинка відчинила перші дванадцять дверей і зустріла там апостолів. Потім відчинила тринадцяті двері, за якими знаходилася Свята Трійця. Намагаючись усе приховати, дівчинка збрехала тричі. Через її брехню і непослух дівчинка більше не може залишатися на Небі.

Дівчинка заснула й опинилася у лісі. Оплакуючи своє нещастя, вона жила у порожньому дереві, їла корінці, лісові ягоди та горіхи. Помалу її одяг зносився і вона залишилась зовсім голою. Певного дня Король, який зустрів дівчину під час полювання, зачарувався її красою, і попри те, що вона нічого йому не могла відповісти, бо уста були у неї склеєні, забрав її до свого замку та одружився з нею.

Минув рік і королева народила сина. Богородиця з'явилася перед нею і запитала, чи відчиняла вона двері. Дівчина знову збрехала і Богородиця забрала її сина з собою. Люди почали вирішили, що королева вбила і з'їла своє власне дитя. Другого і третього року вона народила сина і доньку все повторилася так, як і раніше. Король не міг більше стримувати своїх радників, які вирішили засудити дівчину на смерть. Коли її прив'язали до товстої палі й підпалили, королева перед смертю захотіла покаятися і признатися, що відчиняла двері. Полив дощ і з хмар до неї зійшла Богородиця, яка повернула дітей і подарувала щастя на весь її довгий вік [2].

Аналіз

Зі змісту казки зрозуміло, що вона утворилась шляхом християнізації більш давнього оповідання шляхом додавання діючих осіб та місць з Біблії. Діву Марію часто замінювали на якогось іншого казкового чи міфологічного персонажа (фею). Життя на Небі, описано не у християнській традиції. «Взяття» пересічної людини на Небо при житті взагалі було не є характерним

для Біблії. Згідно з класифікацією Аарне–Томпсона ця казка індексована як АТ₇₁₀ (Казки з магією – АТ₃₀₀₋₇₄₉).

З точки зору категорій граничних підстав та світоглядних кодів у казці можна виділити наступні моменти:

Категорій граничних підстав:

- **Народження** – народження доньки лісоруба, її дітей, повернення дітей з Неба;
- **Життя** – життя у лісі, замку короля та після розкаяння в гріхах;
- **Смерть** – «смерть» дітей доньки лісоруба, вигнання доньки з Неба;
- **Безсмертя** – переселення доньки, та її дітей на Небо.

Світоглядні коди:

- **Аліментарний** – біднота сім'ї лісоруба, та життя у лісі, розкіш на Небі та у замку короля;
- **Еротичний** – гола, вона привабила короля красою, одруження з королем;
- **Агресивний** – страх покарання Діви Марії, покарання вигнанням з неба та відбирання дітей, полювання короля у лісі перед зустрічю з дівчиною, «страта» доньки;
- **Інформаційний** – 13 дверей на Небі та спілкування з ангелами та апостолами, покаяння та надання Богородиці правдивої інформації

Табуйовані універсалії

- Інформаційність: обман про відкриття всіх 13-ти дверей;
- Аліментарність: людожерство.

Висновок

Як і багато інших казок дане оповідання легко піддається аналізується з точки зору КГП та світоглядних кодів. Весь зміст просочений ними, їх переплетінням та взаємною контамінацією. Присутні мотиви, що трапляються у інших казках та міфах:

- табу на відкриття дверей (Синя борода);
- одруження короля зі звичайною людиною;
- пожирання своїх дітей.

Основною думкою, є покарання за порушення табу та необхідність спокути через визнання своєї провини.

Список використаної літератури

1. Брати Грімм (2025), у: Wikipedia. Вільна енциклопедія URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Брати_Грімм.
2. Брати Грімм. Дитя Марії (2025), у: Сайт «Все для дітей». Світ казок. Казки Братів Грімм URL: http://allforchildren.com.ua/sk_grimm031.htm.

Амбражей М. Ю.

аспірант,

Інститут чорної металургії

НАН України,

м. Дніпро

ГРАНИЧНІ ПІДСТАВИ КУЛЬТУРИ В ДЕТЕКТИВНОМУ ЛАБІРИНТІ: АНАЛІЗ РОМАНУ ЄРЕМІЯ ПАРНОВА «ТРЕТЄ ОКО ШИВИ»

I. Зміст, мета та задачі статті.

У роботі розглянуто роман Єремія Парнова «Третє око Шиви» [1]. Дослідження зосереджується на зіткненні раціонально-наукового та ірраціонально-містичного світоглядів у творі. Застосування КГП (категорій Народження, Життя, Смерті, Безсмертя та світоглядних кодів) дозволяє виявити універсальні культурні структури, що лежать в основі сюжету, мотивації персонажів та символіки роману, зокрема, образу легендарного алмазу. Аналіз показує, як цей підхід розкриває глибинний конфлікт твору як боротьбу фундаментальних світоглядних орієнтацій.

Роман Єремія Парнова «Третє око Шиви» вперше опублікований у 1975 році, є другою частиною інтелектуально-детективної трилогії, об'єднаної фігурою слідчого Люсіна. Цей твір займає особливе місце в радянській фантастичній літературі, майстерно поєднуючи напружений детективний сюжет із глибокими екскурсами в історію, міфологію та науку, а також елементи наукової фантастики та містики. Специфіка творчого методу Парнова, який, маючи ступінь кандидата хімічних наук, водночас виявляв глибокий інтерес до езотерики, окультизму та східних вчень, робить роман «Третє око Шиви» плідним

матеріалом для дослідження зіткнення та взаємодії різних світоглядних систем – раціонально-наукової та ірраціонально-містичної.

Саме ця світоглядна напруга стає центральним об'єктом даного аналізу, який здійснюється крізь призму оригінальної філософсько-культурологічної концепції граничних підстав (КГП), розробленої українським філософом О. С. Кирилюком. Його теорія, що фокусується на виявленні універсальних, інваріантних структур культури, які визначають фундаментальні параметри людського світовідношення [2], надає інструментарій для розкриття глибинних смислів, закладених у художньому тексті Парнова.

Метою роботи є проведення глибокого, багатоаспектного аналізу роману «Третє око Шиви» з використанням теоретичного апарату концепції КГП Олександра Кирилюка. Відповідно до поставлених завдань, аналіз буде розгортатися послідовно, дотримуючись восьми ключових кроків: від експлікації теоретичних засад концепції Кирилюка та детального розгляду самого роману до ідентифікації, аналізу функціонування КГП у тексті та оцінки евристичного потенціалу запропонованого підходу для інтерпретації твору Парнова.

Центральна теза дослідження полягає в тому, що застосування КГП Олександра Кирилюка до роману Єремія Парнова «Третє око Шиви» дозволяє виявити глибинні універсально-культурні структури, що лежать в основі сюжетних колізій, мотивації персонажів та символіки твору. Такий підхід розкриває напругу між раціонально-науковим та містико-історичним світоглядами не просто як тематичний елемент, а як фундаментальний конфлікт, що розгортається на рівні граничних світоглядних орієнтацій, закорінених в універсальних категоріях культури.

II. Методологічний інструментарій дослідження. Визначення та характеристики КГП.

Концепція граничних підстав (КГП), розроблена Олександром Кирилюком, є фундаментальним інструментом для аналізу

універсальних вимірів культури та людського світогляду. Кирилюк розглядає КГП як інваріантні, тобто незмінні, основоположні категорії, що структурують відношення «людина – світ» та процес самоусвідомлення людиною свого місця і перспектив буття в ньому [2]. Ці підстави є універсаліями культури, глибинними смисловими структурами, що лежать в основі різноманітних культурних феноменів [3]. Виникнення КГП тісно пов'язане з фундаментальною для людського існування дилемою буття та небуття, життя та смерті. Як зазначає Кирилюк, спираючись на В. П. Іванова, саме ця дилема є першою ознакою світу, з якою стикається людина [2]. На відміну від тварин, чие існування органічно вписане в природу, людина потребує світоглядних, умоглядних обґрунтувань свого буття. Питання «Бути чи не бути?» постає лише в межах специфічно людського ставлення до світу, де буття та небуття сприймаються не просто як фазові стани, а як цінності, доступні лише тому, хто здатен творити та оцінювати [2]. Ключовим для розуміння генези КГП є поняття «проективного» способу буття людини. Людина не просто існує в світі, вона проектує себе в нього, визначає свої життєзначущі параметри, будує своє життя на основі власного світогляду, який визначає горизонт її «бачення» світу. Світ «відкривається» людині через її світогляд, який є не лише способом розуміння, а й знаряддям перетворення світу. Саме ця проективна діяльність, це «подвоєння буття» – безпосереднього та опосередкованого, буття-для-людини – породжує структурований світ культури, де КГП виступають як визначальні глибинні елементи. Тому базова світоглядна формула «народження – життя – смерть – безсмертя» не є простим відбитком природних циклів, а походить від самої людини та її проективного способу існування [2].

КГП можна розглядати як «останні підстави» людського буття, які міф та інші культурні форми намагаються розгадати [4]. Важливою характеристикою підходу Кирилюка є його *реконструктивна природа*. Теорія КГП не обмежується описом чи класифікацією культурних явищ. Її мета – *реконструювати* глибинні, часто неусвідомлені структури свідомості та культури, що лежать в основі міфів, казок, обрядів, політичної свідомості

та інших «текстів культури» [4]. Кирилюк свідомо протиставляє свій метод усталеним парадигмам, наприклад, формально-структурному аналізу казки В. Я. Проппа, демонструючи, що за зовнішньою структурою сюжету ховаються інваріанти саме культурно-світоглядного гатунку [5]. Він прагне виявити «первинні структури свідомості» [3] та інваріантні структури, ізоморфні міфу, навіть у таких сучасних феноменах, як масова політична свідомість [4]. Таким чином, концепція КГП постає як інструмент для розкриття прихованих смислів та універсальних патернів людського світосприйняття, що робить її особливо придатною для аналізу складних, багатопланових текстів, подібних до роману Парнова, де під детективною оболонкою приховані глибші філософські та культурні пласти.

Основні категорії КГП. В основі системи Кирилюка лежать чотири фундаментальні категорії граничних підстав, що відображають ключові екзистенційні виміри людського буття:

1. Народження (Генетив): Категорія, пов'язана з початком, виникненням, походженням. Вона охоплює не лише фізичне народження, але й символічні акти творення, заснування, ініціації. У культурних текстах може кодуватися через образи родючості, сім'ї, походження героїв, заснування міст чи династій.

2. Життя (Вітальність): Категорія, що охоплює процеси існування, розвитку, функціонування, збереження. Вона проявляється у прагненні до продовження життя, здоров'я, добробуту, соціальної активності, пізнання. Вітальність може мати як біологічні, так і соціальні та духовні виміри.

3. Смерть (Мортальність): Категорія, пов'язана із завершенням, руйнацією, зникненням, небуттям. Вона охоплює фізичну смерть, а також символічні форми «смерті» – втрату, поразку, розпад, перехід у інший стан (наприклад, в обрядах ініціації).

4. Безсмертя (Імортальність): Категорія, що позначає подолання смерті, вічність, трансценденцію. Вона може проявлятися у вірі в потойбічне життя, реінкарнацію, увічнення в пам'яті нащадків, у творах мистецтва, у досягненні слави чи духовному спасінні [3, 6, 7].

Ці чотири категорії утворюють базову структуру, через яку людина осмислює своє існування та світ навколо. Вони є універсальними, оскільки відображають фундаментальні біологічні та екзистенційні реалії людського життя, осмислені та перетворені культурою [3]. Кирилюк демонструє їх прояв в аналізі семіотики міста, де символи життя, смерті та безсмертя є ключовими [6], або в аналізі обрядів, де міфема ініціації включає символічну смерть та нове народження [7].

Для конкретизації та модуляції основних категорій КГП у культурних текстах Кирилюк вводить поняття чотирьох світоглядних кодів, які також є універсальними культури [7]:

1. Аліментарний (харчовий) код: Пов'язаний з їжею, споживанням, насиченням, голодом, родючістю землі. Цей код часто контамінує з категорією життя (вітальності), але може набувати й інших значень, наприклад, у символіці жертвопринесення (аліментарно-агресивна мортальність) або шлюб як спільної трапези (аліментарно кодована еротичність).

2. Еротичний код: Пов'язаний з коханням, сексуальністю, пристрастю, шлюбом, продовженням роду. Цей код найчастіше докладається до універсалії народження (генетиву), але може також кодувати вітальність (шлюб як повнота життя) або навіть інформаційність (сміх, пов'язаний з неприкриттям статевих органів) [6].

3. Агресивний код: Пов'язаний з боротьбою, насильством, війною, владою, руйнацією, захистом, полюванням. Цей код часто асоціюється зі смертю (мортальністю), але може кодувати й інші категорії: імортальність (перемога, спасіння), вітальність (влада як прояв сили), інформаційність (сварки, лайки як вербальна агресія) [6].

4. Інформаційний код: Пов'язаний зі знанням, спілкуванням, мовою, навчанням, пророцтвами, таємницями, обманом, мудрістю. Цей код може проявлятися у різних формах – від магічних замовлянь [5] до наукового пізнання чи символіки «мови міста» [6]. Він може контамінувати з агресивністю (лайка), аліментарністю (обряди, пов'язані з їжею та знанням) чи еротизмом (сміх) [6].

Важливо підкреслити, що ці коди рідко існують у «чистому» вигляді. Характерною рисою їх функціонування в культурі є *динаміка та взаємопроникнення*, створення складних семантичних комплексів через процес, який Кирилюк називає *контамінацією* [7]. Наприклад, аналізуючи семіотику міста, він виділяє такі складні утворення, як «аліментарно-агресивно кодифікована мортальність» (жертвопринесення), «еротично кодована вітальність» (весілля), «агресивно кодована імортальність» (перемога, спасіння), «контамінація агресивності та інформаційності» (сварки). При аналізі дитячих ігор він показує, як аліментарний код пов'язаний з життям, еротичний – з народженням, а агресивно-мортальна семантика – з символічним розчленуванням [8]. Це свідчить про те, що при аналізі конкретного тексту, такого як «Третє око Шиви», слід шукати не просто окремі коди, а саме їхні складні переплетення та взаємодії, які й створюють багатошаровість смислів. Наприклад, боротьба за алмаз (агресивний код) нерозривно пов'язана зі знанням про його властивості та місцезнаходження (інформаційний код), а також із прагненням до довголіття чи влади (вітальний/імморальний аспекти).

Методологічне застосування. Сила концепції КГП Кирилюка полягає в її широкому методологічному застосуванні. Автор демонструє її евристичний потенціал на матеріалі найрізноманітніших культурних явищ. Він використовує КГП для аналізу фольклору, зокрема структури казок та обрядів, виявляючи універсально-культурний зміст за сюжетними функціями. Концепція застосовується до розкриття міфологічних підвалин масової політичної свідомості, де виявляються інваріантні структури, ізоморфні архаїчному міфу [4]. Він аналізує семіотику міста, показуючи, як урбаністичний простір кодується через КГП та світоглядні коди [6]. Його дослідження охоплюють також творчість окремих знакових постатей культури, таких як М. Волошин, О. Фрейденберг, Г. Сковорода, О. Пушкін, Т. Шевченко [3]. Така широта застосування підкреслює універсальність категорій граничних підстав та гнучкість методологічного інструментарію, розробленого Кирилюком, що

дозволяє сподіватися на його продуктивність і при аналізі сучасного літературного твору, яким є роман Єремія Парнова.

III. Аналіз роману «Третє око Шиви» Єремія Парнова. Основні лінії роману.

Роман «Третє око Шиви» є складним багатошаровим твором, що поєднує кілька наративних планів та жанрових елементів. Сюжетна канва роману розгортається двома основними лініями, що переплітаються та взаємодоповнюють одна одну: детективною та історико-міфологічною.

Детективна лінія. Центральною подією є таємниче зникнення відомого радянського вченого-хіміка або мінералога Ковського, який спеціалізувався на дослідженні властивостей дорогоцінних каменів. Розслідування цієї справи доручено досвідченому слідчому карного розшуку, майору Люсіну. Досить швидко з'ясовується, що зі зникненням вченого пов'язана пропажа унікального артефакту – легендарного червоного алмазу винного кольору, відомого як «Третє око Шиви». Розслідування ведеться із залученням сучасних на той час наукових методів криміналістики. Цікавою деталлю, що додає інтриги на початку, є епізод з домушником на прізвище Стекольщик, який, проникнувши на дачу Ковського, знаходить там його мертве тіло і, злякавшись звинувачень, разом зі спілником намагається позбутися трупа, втопивши його в озері. Цей факт, відомий читачеві, але не слідству, створює додаткову напругу.

Історико-міфологічна лінія. Паралельно з розгортанням сучасного розслідування автор вводить розлогі екскурси в багатовікову історію таємничого алмазу. Ця лінія охоплює різні епохи та географічні простори, переносячи читача до Стародавньої Індії, містичного Тибету, часів імперії Чингісхана. Розповідається про легендарні, майже магічні властивості «Третього ока Шиви»: вважається, що камінь дарує своєму власнику надзвичайне довголіття або навіть безсмертя, мудрість, здатність бачити минуле і майбутнє, зцілення від усіх хвороб та владу, включно зі здатністю до трансмутації металів. Ці властивості тісно пов'язані з культом одного з верховних богів

індуїзму – Шиви, бога-руйнівника і водночас творця, чие «третє око» символізує вищу мудрість та руйнівну силу, а також із сокровеними вченнями тибетських монахів та індо-тибетською медициною.

Основні персонажі роману

Система персонажів роману побудована таким чином, щоб представляти різні світоглядні позиції та функції в розгортанні конфлікту.

Інспектор Люсін: Центральний персонаж трилогії, майор карного розшуку. Він є головним рушієм детективної лінії. Хоча прямих вказівок на його філософські переконання у тексті немає [1], його роль як радянського правоохоронця, що використовує наукові методи розслідування, дозволяє припустити, що він втілює прагматичний, раціональний, можливо, матеріалістичний світогляд, орієнтований на встановлення об'єктивної істини та відновлення порядку. Його завдання – розплутати клубок злочину, спираючись на факти та логіку.

Вчений Ковський: Фігура, що стоїть на межі двох світів. Як вчений-хімік чи мінералог, він займається науковим дослідженням дорогоцінних каменів. Однак об'єкт його досліджень – алмаз «Третє око Шиви» – є носієм потужного містичного та історичного заряду. Його зникнення стає каталізатором сюжету, а його дослідження, ймовірно, могли торкатися не лише фізико-хімічних властивостей каменя, але й його легендарної історії.

Березовський: Друг Люсіна, за професією історик та письменник. У трилогії він часто виступає як інтерпретатор історичних загадок та культурних контекстів, що постають у ході розслідування. Як гуманітарій, він, ймовірно, є носієм історичного знання і, можливо, більш відкритий до сприйняття нераціональних аспектів справи, пов'язаних з міфами та легендами, доповнюючи прагматичний підхід Люсіна.

Інші персонажі: До цієї групи можна віднести злочинців, що полюють за алмазом (мотивовані жадібністю, прагненням влади чи вірою в магічні властивості каменя), свідків, експертів, а також постатей з історичних екскурсів (ченці, правителі, воїни),

які ілюструють багатовікову історію «Третього ока Шиви» та пов'язані з ним людські пристрасті.

Найважливіші ідеї та проблемні питання роману

Роман порушує низку важливих ідей та проблем:

1. ***Пошук істини та природа знання:*** Що є істина – те, що можна довести науково, чи те, що зберігається в міфах та легендах? Як співвідносяться раціональне та ірраціональне пізнання?

2. ***Взаємозв'язок минулого і сьогодення:*** Як багатовікова історія артефакту впливає на долі сучасних людей? Чи повторюються історичні патерни жадібності та боротьби за владу?

3. ***Зіткнення культур та світоглядів:*** Контраст між радянською дійсністю 70-х років XX століття та давніми, містичними традиціями Сходу (Індія, Тибет).

4. ***Цінність людського життя:*** На що готові піти люди заради володіння унікальним скарбом?

5. ***Спокуса владою, багатством та безсмертям:*** Алмаз виступає як символ цих спокус, розкриваючи темні сторони людської натури.

Ключові тематичні, конфліктні та філософські пласти роману

Поглиблюючи аналіз, можна виділити ключові тематичні, конфліктні та філософські пласти роману.

Таємниця та розслідування: Класична детективна тема пошуку злочинця та розгадки таємниці зникнення людини й артефакту.

Історія та міф: Дослідження того, як історичні факти переплітаються з міфологічними уявленнями, створюючи легенду навколо артефакту.

Наука проти Містики/Окультизму: Центральна тема протистояння та взаємодії наукового, раціонального підходу до світу та ірраціональних, містичних, езотеричних вірувань.

Природа реальності: Питання про межі реального, про те,

чи можуть міфи та легенди містити зерно істини, чи є місце надприродному у матеріалістичному світі.

Влада знання та артефактів: Дослідження того, яку владу дає володіння унікальним знанням (науковим чи езотеричним) або магічним предметом.

Людські пристрасті: Жадібність, прагнення до влади, страх смерті, любов, вірність – як рушійні сили вчинків персонажів.

Основні сюжетно-сміслові точки напруги (конфлікти) роману

У романі описані наступні конфлікти: зовнішній конфлікт, що розгортається на рівні детективного сюжету – це боротьба слідчого Люсіна проти злочинців, які викрали алмаз та, можливо, причетні до смерті Ковського, та внутрішній (світоглядний) конфлікт. Це найглибший і найважливіший конфлікт роману. Він полягає у зіткненні двох фундаментально різних способів сприйняття та пояснення світу: раціонального наукового та ірраціонального містичного. Науковий раціоналізм у романі представлений методами роботи Люсіна, науковими дослідженнями Ковського, та загальною атмосферою радянської епохи з її вірою в прогрес та науку. Ірраціоналізм втілений у легендах про «Третє око Шиви», образі самого Шиви, східній філософії та езотеричних практиках та можливих паранормальних властивостях алмазу. Цей конфлікт проявляється у спробах раціонально пояснити явища, що виходять за межі звичного наукового розуміння.

Культурний конфлікт у романі зумовлений здебільшого зіткненням радянських цінностей і норм, таких як колективізм, атеїзм та матеріалізм, із давніми духовними традиціями, філософією та релігійними віруваннями Сходу.

Філософська проблематика роману

Роман спонукає до роздумів над низкою глибоких філософських питань:

– **Які межі наукового пізнання?** Чи може наука пояснити

абсолютно все, чи існують сфери реальності, недоступні для раціонального аналізу?

– **Що є реальністю?** Наскільки міфи, легенди та вірування є лише вигадкою, а наскільки вони можуть відображати або навіть впливати на реальність?

– **Як минуле** (історія, традиції, артефакти) **формує сьогодення** і впливає на долі людей?

– **У чому полягає справжня цінність людського існування?** Чи є нею матеріальне багатство, влада, довголіття, чи духовний розвиток, знання, моральні якості?

– **Чи можливе безсмертя**, і якщо так, то в якій формі – фізичній, духовній, у пам'яті? Яку ціну людина готова заплатити за подолання смерті?

Важливо відзначити, що сама *структура роману* є відображенням центрального світоглядного конфлікту. Чергування епізодів сучасного детективного розслідування з розлогими історико-міфологічними екскурсами – це не просто композиційний прийом для подання передісторії алмазу. Цей паралелізм наративних ліній *структурно* втілює зіткнення двох різних темпоральних пластів та двох різних логік – логіки раціонального, науково обґрунтованого розслідування та логіки міфу, легенди, давніх вірувань. Таке наративне рішення підкреслює філософський конфлікт між наукою та містикою, роблячи його не просто темою для обговорення, а основою самої побудови тексту.

Застосування концепції Олександра Кирилюка до роману «Третє око Шиви» передбачає ідентифікацію ключових світоглядних, культурних та міфологічних конструктів, присутніх у тексті, та їх аналіз з точки зору універсальних категорій граничних підстав (КГП) та світоглядних кодів.

Основні світоглядні системи

У романі можна виділити кілька основних світоглядних систем, які структурують дії та мотивацію персонажів і можуть бути інтерпретовані через призму КГП:

1. **Науковий раціоналізм / Матеріалізм:** Цей світоглядний конструкт найбільш яскраво втілений у професійній діяльності

інспектора Люсіна та його колег-криміналістів, які спираються на логіку, факти та досягнення сучасної науки для розкриття злочину. Робота вченого Ковського, який досліджує фізико-хімічні властивості каменів, також належить до цієї сфери. З точки зору КГП, цей світогляд акцентує на **Інформаційному коді** (здобуття об'єктивного знання, розслідування як пошук інформації). Він також може бути пов'язаний з **Агресивним кодом** (прагнення контролювати природу та суспільство через знання, боротьба зі злочинністю) та **Життям (Вітальністю)** у соціальному вимірі (забезпечення порядку, захист життя громадян).

2. Східний містицизм / Езотеризм: Цей конструкт формується через історико-міфологічну лінію роману, пов'язану з легендами про алмаз «Третє око Шиви», образом самого бога Шиви, згадками про тибетських ченців та їхні сокровенні знання. Ця світоглядна система безпосередньо апелює до граничних категорій:

– **Безсмертя (Імортальність):** Як одна з головних легендарних властивостей алмазу.

– **Життя (Вітальність):** Алмаз як джерело зцілення та довголіття.

основних світоглядних систем

– **Смерть (Мортальність):** Присутня в образі Шиви як руйнівника світів, а також у небезпеках, пов'язаних з володінням каменем.

– **Інформаційний код:** Мудрість, прозоріння, здатність бачити приховане («третє око»), таємні знання ченців.

3. Радянська ідеологія: Хоча й не представлена експліцитно як філософська система, вона слугує фоном для подій сучасної лінії сюжету. Її цінності (колективізм, віра в прогрес, атеїзм, матеріалізм) імпліцитно протистоять як індивідуалістичним прагненням злочинців, так і «ідеалістичним» чи «забобонним» уявленням східного містицизму. Вона може бути пов'язана з **Вітальністю** (побудова нового суспільства, соціальний оптимізм) та **Інформаційним кодом** (наука як єдине джерело істинного знання).

Культурні та міфологічні елементи універсального гатунку у романі.

Окрім загальних світоглядних систем, у романі присутні конкретні культурні та міфологічні елементи, що є носіями КГП:

1. Міф про «Третє око Шиви»: Сам алмаз функціонує як потужний культурний символ, що конденсує цілий комплекс уявлень, пов'язаних з КГП. Його назва відсилає до Шиви – божества, яке в індуїзмі поєднує протилежності: руйнування (*Смерть*) і творення (*Життя*, *Народження*), аскезу і танець як прояв космічної енергії (*Життя*). «Третє око» Шиви символізує вищу мудрість та інтуїтивне прозріння (*Інформаційний код*), але також і руйнівну силу (*Смерть*, *Агресивний код*). Легендарні властивості каменя безпосередньо вказують на *Безсмертя*, *Життя* (зцілення) та *Інформаційний код* (мудрість).

– **Культ дорогоцінних каменів:** Віра в особливі, часто магічні властивості дорогоцінних каменів є давнім культурним феноменом, що сягає архаїчних уявлень про зв'язок мінералів з космічними силами та їхній вплив на людську долю. Цей культ пов'язаний з прагненням до *Життя* (амулету, талісмани), *Безсмертя* (камені як символи вічності) та *Інформаційним кодам* (камені як носії знань чи пророцтв).

2. Історичні легенди: Епізоди з історії алмазу, пов'язані з Чингісханом чи іншими правителями та воїнами, ілюструють прояви *Агресивного коду* (війни, завоювання, боротьба за владу) та прагнення до *Безсмертя* (через славу, владу або віру у властивості каменя) в конкретних історичних обставинах.

Поняттєві кореляти категорій граничних підстав та кодів у романі

Систематизуючи виявлені елементи, можна співвіднести їх з основними категоріями та кодами Кирилюка:

– ***Безсмертя (Іммортальність):*** Центральна категорія, що найяскравіше проявляється через легендарні властивості алмазу. Прагнення до безсмертя (або хоча б довголіття) мотивує багатьох персонажів, як історичних, так і сучасних, що полюють

за каменем.

– **Життя (Вітальність) / Смерть (Мортальність):** Ці категорії тісно переплетені. Алмаз обіцяє зцілення та продовження життя, але його пошуки призводять до смерті (зникнення/вбивство Ковського). Образ Шиви поєднує творчий та руйнівний аспекти. Детективне розслідування саме по собі є процесом, що розгортається навколо факту смерті або її загрози.

– **Агресивний код:** Проявляється у боротьбі за володіння алмазом, у злочинах, скоєних заради нього, у війнах та завоюваннях, що складають його криваву історію. Влада, яку обіцяє камінь, також є проявом агресивного коду. Навіть методи розслідування, спрямовані на примусове розкриття таємниці та покарання винних, можуть нести елементи агресії.

– **Інформаційний код:** Надзвичайно важливий код у романі. Це і наукове знання (дослідження Ковського, методи криміналістики), і езотеричне, таємне знання (вчення ченців, мудрість Шиви), і інформація, яку шукає слідство. Сам алмаз є носієм інформації – як про своє минуле, так і потенційно про майбутнє. Розшифровка таємниць, розгадування загадок – лейтмотив як детективної, так і історичної лінії.

– **Аліментарний та Еротичний коди:** Ці коди, ймовірно, менш виражені в основних сюжетних лініях, пов'язаних з алмазом та розслідуванням. Однак, аліментарний код може проявлятися метафорично у жадібності як прагненні «спожити» цінність, привласнити її. Еротичний код присутній у другорядних сюжетних лініях або в мотивації персонажів, що пов'язані з любовними стосунками чи прагненням до розкоші та чуттєвих насолод, які може забезпечити багатство.

Таким чином, роман «Третє око Шиви» насичений елементами, які можуть бути продуктивно проаналізовані через систему КГП та світоглядних кодів Кирилюка, розкриваючи універсальні культурні структури, що лежать в основі його світоглядного конфлікту.

Ідентифіковані граничні підстави та світоглядні коди не є статичними елементами; вони активно функціонують у наративі роману, визначаючи мотивацію персонажів, рухаючи сюжет та

формуючи його ідейну спрямованість. Дії ключових персонажів значною мірою зумовлені їхнім ставленням до граничних категорій буття та приналежністю до певних світоглядних систем.

Мотивація *інспектора Люсіна*, ймовірно, лежить у площині **Інформаційного коду** (професійний обов'язок розкрити істину, зібрати докази) та соціально орієнтованої **Вітальності** (відновлення порядку, захист суспільства від злочинності). Він діє в рамках раціонального світогляду, де головною цінністю є закон та об'єктивне знання. Питання про те, чи викликає в нього особистий інтерес сама таємниця алмазу та її містичний ореол, залишається відкритим для інтерпретації, але його методи роботи свідчать про пріоритет раціонального підходу.

Мотивація *злочинців та шукачів алмазу* безпосередньо пов'язана з граничними категоріями, опосередкованими через легендарні властивості каменя. Ними рухає прагнення до **Безсмертя** (або довголіття), **Життя** (зцілення), **Влади** (**Агресивний код**), багатства (**Аліментарний код** у метафоричному сенсі жадібності) та, можливо, **Знання** (**Інформаційний код**), яке обіцяє алмаз. Їхні дії демонструють, як спокуса подолати фундаментальні людські обмеження (смерть, незнання, безсилля) може штовхати на злочин.

Мотивація, *вченого Ковського*, ймовірно, подвійна. З одного боку, це науковий інтерес (**Інформаційний код** в рамках раціоналізму). З іншого – не можна виключати, що дослідження такого унікального об'єкта з містичною репутацією могло пробудити в ньому й інтерес до його легендарних властивостей, пов'язаних з **Безсмертям** чи **Знанням** іншого порядку.

Персонажі з *історичних екскурсів* (правителі, воїни, ченці) також діють під впливом КГП: прагнення до влади (**Агресія**, **Вітальність**), слави та вічного життя (**Безсмертя**), збереження таємного знання (**Інформаційний код**).

Безпосередньо, зіткнення різних КГП та світоглядів, що їх представляють, є основним рушієм сюжету. Протистояння між раціональним розслідуванням Люсіна та таємничими, ірраціональними силами (чи то людською жадібністю, чи то потенційно надприродними аспектами, пов'язаними з алмазом)

створює основну напругу детективної лінії. Пошук алмазу – артефакту, що втілює цілий комплекс КГП (Безсмертя, Життя, Знання, Влада) – стає центральною віссю, навколо якої обертаються всі події, як сучасні, так і історичні. Він притягує до себе персонажів з різними мотивами, змушуючи їх діяти та взаємодіяти.

Флешбеки, що розкривають історію алмазу, не просто надають інформаційний фон. Вони демонструють циклічність людських прагнень та конфліктів, пов'язаних з КГП (боротьба за владу, прагнення безсмертя), показуючи, що події сучасності є лише черговим витком у багатовіковій драмі, пов'язаній з каменем. Це підкреслює універсальність КГП, що діють крізь віки.

Через функціонування КГП у долях персонажів та розвитку сюжету автор розкриває глибинні ідеї твору. Залежно від того, який світогляд у підсумку виявляється більш переконливим або яка доля спіткає носіїв тих чи інших прагнень, читач може дійти різних висновків: про марність чи небезпечність гонитви за фізичним безсмертям, про обмеженість суто раціонального пізнання перед таємницями буття, або, навпаки, про силу наукового методу, здатного розвінчати міфи та забобони. Роман залишає простір для інтерпретації, але саме аналіз через КГП дозволяє побачити, як ці філософські питання втілюються на рівні фундаментальних життєвих орієнтацій.

Роман «Третє око Шиви» є ареною, де різні граничні підстави та світоглядні коди, а також системи вірувань, що їх представляють, не просто присутні, а активно взаємодіють, співіснують та конфліктують. Основний конфлікт розгортається між науково-раціональним та містико-історичним світоглядами. Їхня взаємодія в романі складна. З одного боку, є явна конфронтація: методи Люсіна спрямовані на розкриття таємниці, яка має містичний ореол, потенційно розвінчуючи її. З іншого боку, персонажі з різних «таборів» змушені взаємодіяти: Люсін потребує знань історика Березовського для розуміння контексту, а наукові дослідження Ковського стосуються об'єкта з глибокою міфологічною історією. Чи можливий справжній діалог між цими

світоглядами в рамках роману, чи вони залишаються взаємовиключними – одне з ключових питань інтерпретації. Реакції персонажів на прояви «чужого» світогляду (наприклад, скепсис Люсіна щодо легенд або можливе захоплення Ковського містикою) є важливими маркерами цього конфлікту.

Особливу роль у цій системі відіграє сам артефакт – алмаз «Третє око Шиви». Він функціонує як *семантичний вузол*, точка перетину, де сходяться, взаємодіють і вступають у конфлікт практично всі основні КГП та коди, а також різні світоглядні підходи до їхньої інтерпретації. Алмаз обіцяє **Безсмертя** та **Життя** (зцілення), він пов'язаний з божеством, що уособлює **Життя** і **Смерть**. Він є об'єктом **Агресії** (боротьба за володіння) і джерелом **Інформації** (мудрість, знання). Його досліджують науково (**Інформація** раціональна) і шанують містично (**Інформація** езотерична). Таким чином, алмаз – це не просто символ якоїсь однієї категорії, а фокус, де концентрується вся складність світоглядного конфлікту роману. Аналіз цього артефакту через призму КГП стає ключем до розуміння глибинної структури та ідейного наповнення твору.

Виявлення підтекстів та структури

Аналіз на основі КГП дозволяє вийти за межі поверхневого сюжету та виявити глибинні філософські підтексти, які можуть бути неочевидними при традиційному підході. Конфлікт між Люсіним та шукачами алмазу постає не просто як детективна інтрига, а як зіткнення різних фундаментальних орієнтацій щодо **Життя**, **Смерті**, **Безсмертя** та **Знання**. Прагнення володіти каменем інтерпретується як прояв універсальних людських бажань подолати власну скінченність та обмеженість. Роман починає читатися як притча про небезпеку гонити за ілюзорними цілями та про складність пізнання істини у світі, де переплітаються раціональне та ірраціональне.

Теорія Кирилюка допомагає пояснити не лише зміст, але й саму наративну структуру роману. Паралельне розгортання сучасної детективної лінії та історико-міфологічних екскурсів постає не як випадковий композиційний прийом, а як закономірне

відображення функціонування універсальних культурних патернів. Історичні флешбеки демонструють інваріантність КГП (боротьба за владу (*Агресія*), прагнення *Безсмертя*), які проявляються в різні епохи. Сучасна лінія показує трансформацію цих самих КГП у нових соціальних та культурних умовах (наукове пізнання як форма *Інформаційного коду*, злочинність як сучасна форма *Агресії*). Таким чином, структура твору сама по собі стає свідченням універсальності та водночас історичної мінливості проявів граничних підстав культури.

Обмеження підходу

Попри значний евристичний потенціал, застосування теорії КГП має й певні обмеження, які варто враховувати.

Надмірне захоплення пошуком універсальних структур може призвести до ігнорування унікальних художніх особливостей конкретного твору, його стилістичної своєрідності, психологічної глибини персонажів, специфіки авторського задуму. Теорія, що прагне до виявлення інваріантів, може мимоволі «спрощувати» складну тканину художнього тексту.

Також, гострим є питання *контекстуальної адекватності* – виникає питання про те, наскільки коректно накладати категорії, розроблені на матеріалі переважно архаїчних та традиційних культур (міф, фольклор, обряд), на текст радянської літератури, створений в іншому культурному, ідеологічному та інтелектуальному контексті. Хоча Кирилюк застосовує свою теорію і до сучасних явищ [4], необхідна обережність в інтерпретаціях.

Наявні матеріали не завжди надають достатньо інформації для глибокого аналізу всіх аспектів (наприклад, світогляду персонажів). Це обмеження не самої теорії, а конкретного дослідження, яке спирається на обмежену джерельну базу.

Віднесення тих чи інших елементів тексту до певних КГП та кодів неминує містити елемент інтерпретації з боку дослідника, що потребує ретельної аргументації та усвідомлення можливих альтернативних прочитань.

Незважаючи на ці потенційні обмеження, застосування

концепції граничних підстав Олександра Кирилюка до роману «Третє око Шиви» виявляється продуктивним підходом, що дозволяє поглибити розуміння твору, його символіки, структури та філософських підтекстів, розкриваючи універсальні культурні механізми, що лежать в основі його світоглядного конфлікту.

IV. Висновки

Проведений аналіз роману Єремія Парнова «Третє око Шиви» крізь призму концепції граничних підстав (КГП) Олександра Кирилюка дозволяє зробити низку узагальнюючих висновків щодо функціонування універсальних культурних структур у тексті та евристичної цінності застосованого теоретичного підходу. Дослідження підтвердило, що категорії *Народження (генетив)*, *Життя (вітальність)*, *Смерть (мортальність)* та *Безсмертя (імортальність)*, а також світоглядні коди – *Аліментарний*, *Еротичний*, *Агресивний* та *Інформаційний* – є дієвими структурами, що організують наративний простір роману «Третє око Шиви». Центральним елементом, що акумулює ці КГП, виступає артефакт – алмаз, який символізує спокусу подолання людської скінченності через прагнення до безсмертя, влади та абсолютного знання. Сюжет роману розгортається як зіткнення двох основних світоглядних систем – наукового раціоналізму та східного містицизму – кожна з яких по-своєму інтерпретує та прагне опанувати сили, пов'язані з КГП. Мотивація ключових персонажів (Люсіна, Ковського, злочинців, історичних постатей) визначається їхнім ставленням до цих граничних категорій та кодів. Агресивний та Інформаційний коди виявляються домінантними у розгортанні як детективної, так і історичної сюжетних ліній, тоді як категорія Безсмертя є ключовою для розуміння символіки центрального артефакту та мотивації багатьох дійових осіб.

Аналіз продемонстрував тісний взаємозв'язок між виявленими граничними підставами та специфічними художніми особливостями твору Парнова. Поєднання детективу, історичного роману, наукової фантастики та містики виявляється не еkleктичним набором елементів, а художнім втіленням конфлікту

на рівні КГП – зіткнення раціонального (*Інформаційний код науки*) та ірраціонального (*Безсмертя, Інформаційний код містики*).

Паралельне розгортання сучасної та історичної лінії слугує не лише для розкриття передісторії, але й для демонстрації інваріантності КГП в часі та їхньої різної маніфестації в різних культурних контекстах, що підтверджує універсальність підходу Кирилюка. Персонажі (слідчий, вчений, історик, злочинці, містичні постаті) втілюють різні світоглядні позиції щодо КГП. Центральний образ-символ – алмаз «Третє око Шиви» – функціонує як семантичний вузол, де перетинаються всі основні КГП та коди. Теорія КГП дозволяє розшифрувати глибинні значення ключових символів (алмаз, Шива, «третє око»), пов'язуючи їх з універсальними людськими прагненнями та екзистенційними питаннями життя, смерті, безсмертя та пізнання.

Застосування концепції «граничних підстав» Кирилюка справді дозволило виявити глибинні універсально-культурні структури, що лежать в основі сюжету, мотивації персонажів та символіки роману «Третє око Шиви». Аналіз показав, що світоглядна напруга між науковим раціоналізмом та містицизмом є не просто тематичним елементом, а фундаментальним конфліктом, що розгортається на рівні граничних світоглядних орієнтацій, пов'язаних з універсальними категоріями культури.

Дане дослідження робить внесок як у розуміння творчості Єремія Парнова, розкриваючи філософські та культурні глибини його інтелектуального детективу, так і в апробацію методологічного інструментарію Олександра Кирилюка на матеріалі сучасної літератури. Воно демонструє продуктивність застосування концепції КГП для аналізу текстів, що знаходяться на перетині різних жанрів та світоглядних систем. Подальші дослідження могли б поширити цей підхід на інші твори трилогії про інспектора Люсіна або на інші романи Парнова зі схожою проблематикою, а також на твори інших авторів, де відбувається зіткнення наукового та містичного світоглядів. Це дозволило б глибше зрозуміти універсальні механізми функціонування культури та людської свідомості у їхньому відображенні в

літературі.

Список використаної літератури

1. Парнов, Е. И. Третий глаз Шивы. Кишинев: Лумина, 1986. 432 с.
2. Кирилюк О. С. Відношення «людина – світ» і світоглядні категорії граничних підстав, у: Філософські діалоги'2010. Вип. 4. Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання: творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення. К.: Ін-т філософії НАН України, 2010. С. 305–313.
3. Кирилюк О. С. Доповіді та статті. 1977–2020: до 70-ліття від дня народж. Київ; Одеса, 2021. 776 с.
4. Кирилюк О. С. (2000) Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості, у: Мислене древо – багатоцільовий український сайт. – URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/Politics.html>.
5. Іщенко Ю. () Нове слово в структурному вивченні казки: Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд. Видання друге, доповнене та виправлене. Одеса: Автограф / ЦГО НАН України. 2005. 372 с., у: Вісник Національної академії наук України. № 7, 2007. С. 55–60. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu_2007_7_14.
6. Кирилюк О. С. (2005) Універсально-культурні аспекти деяких давньогрецьких старожитностей: семіотика міста в світлі концепції «метафор первісної свідомості» Ольги Фрейденберг, у: Докса: зб. наук. праць з філос. та філології. № 8. Одеса: ОНУ ім. І. Мечникова, 2005. С. 295–302.
7. Кирилюк О. С. (2008) Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури. Одеса: ЦГО НАН України/ Автограф, 2008. 416 с.
8. Кирилюк О. С. Універсалії культури в мові опису дитячої забавлянки «Сорока-воровка», у: Докса: зб. наук. праць з філос. та філології. Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин. Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008. С. 119–126.

Любека І. М.

аспірант,

Інститут чорної металургії

НАН України,

м. Дніпро

**УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНА СТРУКТУРА
ТРИЛОГІЇ ЛЮ ЦИСІНЯ
«ПАМ'ЯТЬ ПРО МИНУЛЕ ЗЕМЛІ»**

Вступ

Лю Цисін – відомий китайський письменник-фантаст, лауреат численних нагород, зокрема першої для Азії премії «Г'юго» за найкращий роман. Його трилогія **«Пам'ять про минуле Землі»** яка складається з трьох романів: «Задача трьох тіл», «Темний ліс», «Вічне життя смерті» здобула світове визнання, допомігши популяризувати китайську наукову фантастику на міжнародній арені. Цей цикл не тільки захоплює уяву масштабними космічними ідеями, але й піднімає глибокі філософсько-історичні питання. Роман **«Задача трьох тіл»** (2006) поєднує наукові гіпотези з реаліями китайської «Культурної революції», а продовження **«Темний ліс»** розвиває тему контактів з іншою цивілізацією та екзистенційних викликів для людства. Завершальна частина трилогії – **«Вічне життя Смерті»** – підносить оповідь до космологічного рівня, охоплюючи мільярди років історії Всесвіту та досліджуючи межі буття, часу, простору й самої реальності як такої.

У даній статті здійснено аналіз трилогії Лю Цисіня **«Пам'ять про минуле Землі»** з позицій універсально-культурного підходу. Методологія ґрунтується на виділенні **категорій граничних підстав** (КГП) – базових екзистенційних категорій буття (народження, життя, смерть, безсмертя) – та **світоглядних кодів** (аліментарного, еросного, агресивного, інформаційного), що формують смисловий каркас будь-якого культурного тексту. Як зазначала дослідниця Ольга Фрейденберг, універсальна структура наративу спирається на ключові опозиції на кшталт «життя – смерть», «загроза – порятунок», «істина – обман». У випадку трилогії **«Пам'ять про минуле Землі»** ці архетипові

опозиції проявляються в масштабі міжцивілізаційного контакту і боротьби, трансформуючись у роздуми про виживання людства та етичні межі наукового прогресу.

Слід підкреслити, що наведення конкретних сюжетних прикладів ведеться **лише по** перших двох романах циклу, аби зберегти інтригу і унеможливити спойлери щодо фіналу трилогії. Попри це, аналіз охоплює сюжетні й ідейні лінії всієї трилогії «Пам'ять про минуле Землі», інтерпретуючи їх крізь призму згаданих КГП та світоглядних кодів. Спершу окреслено ці фундаментальні категорії буття, а відтак розглянуто культурні «коди» – глибинні мотиви і моделі поведінки персонажів та цивілізацій.

Категорії граничних підстав

Народження (генетивна КГП)

Категорія **народження** у контексті двох перших романів набуває символічного звучання. Йдеться не стільки про біологічне народження окремих героїв (хоча й такі епізоди трапляються), скільки про **«народження» нового етапу для людської цивілізації**. Фактично, моментом народження у міжзоряному вимірі стає **перший контакт із позаземною розумною расою**. У «Задачі трьох тіл» астрофізикія Є Веньцзе, переживши трагічні події (вбивство батька під час «Культурної революції»), надсилає сигнал у космос і вперше вступає в контакт з цивілізацією планети Трисоляріс. Цей акт – точка відліку, після якої людство **«народжується» як учасник міжзоряної спільноти**, вже не ізольоване у Всесвіті. Отримавши відповідь від іншопланетян, Земля виходить з колиски своєї самотності і вступає в нову еру історії, де на неї чекають грандіозні випробування. Недарма в романі підкреслено зміну епох для наступних поколінь: *«Ще до їхнього народження закінчилася Золота доба людства, й попереду на них чекали тільки складні часи та грізні випробування»* [2, с.76]. Таким чином, народження у творах Лю Цисіня – це поява нових умов існування і **формування «коду спадковості»** для цивілізації: відтепер досвід міжзоряного контакту, страху і надії стає невід'ємною частиною колективної

свідомості людства, його **культурного геному**.

Варто зазначити і буквальні прояви генетивної тематики, пов'язані з продовженням роду та наступністю поколінь. Наприклад, у «Темному лісі» головний герой Ло Цзи, вступаючи у шлюб і стаючи батьком, символізує **надію на майбутнє** навіть в умовах загрози вторгнення. Нове життя – його дитина – народжується у світі, затьмареному очікуванням війни, але це народження стверджує цінність самого життя перед обличчям небезпеки. Отже, генетивна КГП у трилогії проявляється подвійно: як метафоричний початок нової доби (народження міжцивілізаційного контакту) та як мотив продовження життя, попри страхіття майбутнього. У ширшому сенсі автор показує, **що кожне народження – це шанс на оновлення**, на адаптацію цивілізації до нових умов і передачу естафети життя далі. Саме тому формування «спадкового коду» – чи то біологічного, чи культурного – стає важливою складовою виживання: людство повинно виховати нове покоління із знанням про космічну загрозу, щоб зберегтися у грізному Всесвіті.

Життя (вітальна КГП)

Категорія **життя** в романах Лю Цисіня виходить за межі індивідуального біологічного існування і стає синонімом **виживання цивілізації**. Вітальність сюжету проявляється у постійній боротьбі за продовження життя – як свого, так і колективного. В умовах встановленого у другому романі «Темному лісі» принципу, відомого як **концепція «темного лісу»**, кожна форма розумного життя у Всесвіті змушена діяти обережно й потай, адже саме її існування становить потенційну загрозу для інших. Ця ідея диктує нові рамки поняття життя: вижити означає не лише підтримувати біологічні процеси, але й ухвалювати стратегічні рішення планетарного масштабу.

Впродовж всіх романів бачимо, як **людство мобілізується задля збереження життя перед лицем неминучої небезпеки**. Герої на кшталт Ло Цзи, попри особисті сумніви, зрештою стають ключовими фігурами цієї боротьби за життя. Ло Цзи проходить шлях від байдужості до усвідомлення своєї відповідальності і **знаходить спосіб урятувати людство**

шляхом інформаційного шантажу: він використовує знання про закони «темного лісу» (загрозу знищення будь-якої цивілізації, що себе виявила) як важіль впливу на ворога. Його план – **стримати агресію страхом взаємного винищення**, своєрідний космічний еквівалент ядерного стримування, – спрацьовує як гарантія подальшого існування Землі. Вітальна енергія людства проявляється і в тому, що протягом десятиліть очікування вторгнення воно не лише не занепадає, а й досягає значного прогресу: будує космічний флот, розвиває нові технології, готує систему оборони планети. Цей прогрес – **апофеоз волі до життя**: цивілізація напружує всі сили, аби продовжити своє буття.

Водночас автор підкреслює крихкість вітальності: достатньо людству послабити пильність – і життя опиняється під загрозою. Певний період в «Темному лісі» люди починають вірити, що небезпека минула або що співіснування з іншопланетянами можливе, що веде до небезпечного само-заспокоєння. Ця «віра в мирне співіснування» виявляється «смертельною пасткою». Як тільки суспільство починає забувати уроки минулої боротьби, його саме існування знову зависає на волосині. Таким чином, **життя у романах – це динамічна рівновага між надією і страхом, прогресом і загрозою**. Твір утверджує цінність життя, але водночас показує, якою важкою ціною воно дістається: безперервною готовністю боротися за нього. Самі трисолярціанці – інопланетна раса – також борються за життя: їхня планета переживає циклічні космічні катастрофи, тож прагнення вижити спонукає їх шукати притулок на Землі. Отже, боротьба за життя постає як універсальний закон для всіх розумних істот, а **вітальна КГП** стає стрижнем сюжету: кожен крок персонажів та спільнот обумовлений бажанням зберегтися й продовжити існування ворожого до них світу.

Смерть (мортальна КГП)

Поряд із життям незримо присутня тінь протилежної категорії – **смерті**. Мортальна КГП пронизує і особисті долі героїв, і глобальний конфлікт Землі та Трисоляриса. Вже з перших розділів «Задачі трьох тіл» читач стикається зі сценою брутальної смерті: під час політичних чисток юна Є Веньцзе стає свідком показової

страсти свого батька-вченого. Ця травматична подія визначає її світогляд – **втрата близької людини через безглузду агресію** штовхає Є Веньцзе до глибокого розчарування в людстві. Вона фактично вважає, що людська цивілізація приречена на самознищення через власну жорстокість, і тому вирішує дозволити прибульцям втрутитися в долю Землі, навіть якщо це поставить під загрозу існування нинішнього людства. Таким чином, особиста трагедія (смерть батька) переходить у **філософський вибір планетарного масштабу** – воліти смерть старого світу заради надії на кращий порядок.

У «Темному лісі» тема смерті набуває ще більшої гостроти, коли смертельна небезпека нависає над усією планетою. Людство усвідомлює, що **війна з Трисолярісом може завершитися повним знищенням земної цивілізації**, тобто буквальним смертельним кінцем історії. Постійна присутність перспективи апокаліпсису формує психіку персонажів: страх смерті здатен і паралізувати, і мобілізувати до рішучих дій. В романі представлено різні реакції на екзистенційну загрозу. Дехто з учених впадає у відчай: пам'ятний епізод із загадовими «відліками» на фотоплівках, що доводять безсилля земної науки перед технологіями прибульців, призводить до хвилі самогубств серед науковців (вони відчувають **смерть самої науки**, а відтак – крах надій людства). Натомість інші герої гартуються перед лицем смерті: той же Ло Цзи, усвідомивши реальність можливого знищення, перетворюється з безтурботного астронома на стратегічного мислителя, готового пожертвувати власним життям заради порятунку людства.

Мотив смерті тісно переплетений із **агресивним кодом** (про який далі), адже у Всесвіті «темного лісу» діє безжальний закон: **виживеш або ти, або твій потенційний суперник**. Ця агресивно закодована мортальність означає, що для гарантії свого виживання цивілізація схильна нищити іншу, попереджаючи власну смерть. Лю Цзісінь виводить цю формулу на рівень космічної філософії: незнайомі розумні істоти бояться одні одних настільки, що першим імпульсом стає знищити можливого опонента, поки він не зробив цього з тобою. У романі це ілюструє доля однієї з

фракцій землян – радикальних прихильників прибульців, які вважають, що **людство повинно загинути, щоб на Землі запанувала «досконала» цивілізація Трисолярісу**. Ця фанатична секта готова пожертвувати всім людським родом, фактично прискорюючи настання смерті свого виду задля примарної ідеї. Врешті, кульмінація «Темного лісу» пов'язана з тим, що людство демонструє готовність потягнути за собою в смерть і ворога: стратегія Ло Цзи передбачає, що у випадку нападу Земля розкриє координати Трисоляріса всьому Всесвіту, гарантуючи загибель і прибульців теж. Такий крок – шантаж взаємним знищенням – підкреслює наскільки глибоко **тінь смерті визначає поведінку**: страх перед нею перемагається лише готовністю прийняти її, аби тільки не дати переваги іншому. Отже, **КГП смерті** у дилогії – це постійний фон і водночас рушійна сила розвитку подій. Смерть присутня не тільки як фізична реальність (вбивства, самогубства, війна), але й як філософська категорія, що змушує цивілізацію переглянути всі свої цінності. Перед обличчям можливого кінця людство відкриває і найгірше (зраду, паніку), і найкраще (самопожертву, єдність) у своїй природі.

Безсмертя (імортальна КГП)

На протигагу смерті в романах проступає мотив **безсмертя** – прагнення подолати кінцівку існування, забезпечити неперервність життя за будь-яку ціну. Звісно, йдеться не про буквальне індивідуальне безсмертя (герої трилогії не є невразливими чи вічно живими), а про **безсмертя цивілізації**, продовження її історії в необмеженому майбутньому. Універсальна мрія уникнути загибелі тут набуває конкретних форм. Людство шукає різні шляхи убезпечити себе від знищення: від стрімкого технологічного розвитку до створення нових суспільних структур та етично-стратегічних моделей поведінки. У «Темному лісі» описано, як заради перспективи вижити в далекому майбутньому деякі люди погоджуються на кріогенний сон (гібернацію), щоб «перестрибнути» через століття і побачити результати боротьби з Трисолярісом. Така **глибока заморозка** – науково-фантастичний спосіб продовжити своє життя – символізує бажання бути частиною *«вічного життя»* цивілізації,

дожити до перемоги або знайти рішення, яке врятує всіх. Хоча тіло людини смертне, технології дають шанс наблизитися до мрії про безсмертя, принаймні у межах власної свідомості, яка може пробудитися у віддаленому майбутньому.

І люди, і трисоляріанці демонструють різні спроби **зберегти своє існування назавжди**. Для прибульців головна надія на безсмертя – знайти стабільний світ (Землю), де їхня раса зможе жити без постійної загрози згинутися від хаотичних фаз їхніх трьох сонць. Кожне перенесене лихо на рідній планеті (коли сонця випалюють усе живе або наступає лютий мороз) трисоляріанці долають шляхом технологічної «консервації» – зневоднюють свої тіла, щоб пережити катаклізм, а потім повернутися до життя. Це своєрідне циклічне **«тимчасове безсмертя»**: здатність переходити у сплячку на роки й століття, аби відродитися, коли настануть кращі умови. Для них переселення на Землю означає шанс вирватися з цього нескінченного циклу смертей і відроджень та отримати довготривале процвітання – фактично, наблизитися до безсмертя виду. Людство ж мислить і про свій порятунок: у найкритичніший момент воно навіть відправляє у космос космічний ковчег (групу людей на зорельоті), щоб зберегти хоча б частку земної цивілізації, якщо планета загине. Цей відчайдушний крок – **посіяти «насіння» людства» серед зірок** – є виявом імортальної інтенції: хай навіть на іншому світі або через тисячі років, але людський рід має продовжитися.

КГП **безсмертя** також присутня на рівні **ідей**: через науку і пам'ять. Наприклад, знання, накопичені людством, його культура – це спосіб подолати смерть у символічному вимірі. Недарма значну увагу приділено тому, як інформація зберігається і передається. **Пам'ять** – як індивідуальна, так і колективна – забезпечує безперервність історії. Назва всієї трилогії «Пам'ять про минуле Землі» натякає, що навіть якщо колись не залишиться фізично живих людей, відлуння їхнього існування має зберегтися у Всесвіті. Отже, імортальна категорія виявляється у кожній спробі не допустити фіналу історії. **Безсмертя цивілізації** постає кінцевою метою конфлікту: і люди, і прибульці прагнуть стати тими, хто витримає випробування часом. Цей мотив додає

епічності та трагізму: обидві сторони не можуть бути одночасно безсмертними у вузькому просторі одного світу, тож боротьба за виживання набуває рис змагання за місце в історії. Аналізуючи трилогію через призму КГП безсмертя, розуміємо, що Лю Цисінь ставить читачів перед питанням: **що ми готові зробити заради вічного життя нашої цивілізації і якою ціною воно дістанеться?** Це питання залишається відкритим, підтримуючи інтригу й моральну напругу, що переноситься і в завершальну частину трилогії.

Світоглядні коди у романах

Аліментарний код (мотив поживи і ресурсу)

Аліментарний код у романах Лю Цисіня проявляється передусім як метафора боротьби за ресурси, необхідні для підтримання життя цивілізацій. Питання харчування, виживання й доступу до джерел енергії виводяться з побутового рівня на планетарний і навіть космічний. У трисоларіанців їхня планета регулярно зазнає катастрофічних змін клімату через нестабільність орбітальної системи, тому вони шукають нову «істивну» екосистему – стабільну Землю як майбутнє середовище існування. Вони не просто колонізатори – вони «споживачі» нової планети, яка має стати основою їхнього подальшого життя.

На Землі аліментарний код також актуалізується в ситуаціях, де ресурси слугують інструментом маніпуляції та підкорення. Софони, субатомні пристрої, які блокують науковий прогрес, позбавляють людство інформаційного ресурсу – не даючи відкрити нові закони природи. Така інформаційна голодовка спричиняє зневіру, самогубства вчених та технологічну стагнацію – фактично мова йде про дефіцит «інтелектуальної поживи», що унеможлиблює розвиток.

У романах також зустрічаються епізоди побутового рівня. Доволі часто з'являються сцени спільних трапез, де герої, долаючи взаємні підозри, діляться їжею – це древній знак довіри. Наприклад, коли Ван Мяо (герой «Задачі трьох тіл») спілкується з ветераном Да Ши, проста їжа і чай заспокоюють їх та підтримують у важкі моменти. Такі епізоди, хоч і не центральні,

підкреслюють: навіть у час технологій **людськість проявляється через базові речі – хліб, воду, тепло спільної їжі**. Це дозволяє на мить протиставити ворожості (і голоду як її метафорі) образ ситості й гостинності. Проте загалом у трилогії аліментарний код служить пересторогою: він нагадує, що **життя залежить від ресурсів**, і боротьба за них – невідворотна.

Аліментарний код у дилогії тісно переплетений з агресивним і інформаційним: боротьба за ресурси часто маскується під «гуманістичні» або технологічні проекти, а контроль за їжею, знанням і простором – стає способом владарювання. У кінцевому підсумку, мотив поживи виступає не просто як фізіологічна потреба, а як символ життєвої стратегії: або ти – той, хто споживає, або – кого споживають. І саме вміння аналізувати загрози і не довіряти видимому комфорту стає ключовим для виживання.

Еросний код (мотив кохання і творчої енергії)

Еросний код, пов'язаний із любов'ю, притягальністю та творчою життєвою силою, надає романам людяності й емоційної глибини навіть на тлі грандіозних подій. Хоча на перший погляд науково-фантастичний епос сфокусований на контакті з іншопланетянами та технологіях, **особисті стосунки і почуття** теж відіграють значну роль, підкреслюючи, заради чого, власне, ведеться вся ця боротьба. У «Задачі трьох тіл» центральна героїня Є Веньцзе переживає не лише втрату батька, але й крах юнацьких надій на кохання та дружбу. **Розчарування в любові й дружбі** (як прояв табування еросного коду) підштовхує Є Веньцзе до радикального кроку – вона шукає розради у холодних зорях, звертаючись до чужопланетного розуму. В її історії еросний код присутній як зворотна сторона: відсутність любові, її руйнація, веде до відчаю і, зрештою, до зради людства. Таким чином, автор показує, як дефіцит любові може сприяти деструктивним рішенням.

Натомість у «Темному лісі» **сила кохання постає як рятівна і творчо-перетворююча**. Герой Ло Цзи, якому доручено придумати стратегію проти Трисоляріса, спершу не має ані мотивації, ані віри в майбутнє. Однак випадок (а радше,

прихована гра керівництва) зводить його з жінкою, яка дивовижним чином втілює образ його мрії. Кохання Ло Цзи до дружини (що фактично стала його ідеалом, втіленим у реальність) пробуджує в ньому смак до життя і відповідальність за це життя. Цей епізод – яскравий приклад еросного коду: **любов як натхнення і зміна свідомості**. Від людини, якій було все одно, Ло Цзи перетворюється на людину, якій є що захищати. Коли у нього народжується дитина, сенс його боротьби стає ще конкретнішим – **захистити свою родину, дарувати майбутнє своїй дочці**. Отже, особисте кохання перегукується з ширшою місією порятунку людства, надаючи їй емоційного забарвлення.

Еросний код проявляється і в більш широкому сенсі **любові до життя, краси та істини**. У трилогії є моменти захоплення величчю Всесвіту, красою природи – ті миті, коли персонажі, навіть на межі відчаю, раптом відчують повноту буття. Так, Ван Мяо, побачивши дивовижне віртуальне видовище трисоларіанського світу з трьома сонцями, відчуває водночас і страх, і захват перед красою космосу. Ця естетична емоція теж є відгомонам еросу – **потяг до прекрасного і незвіданого**. Вона спонукає героїв шукати відповіді, не здаватися інтелектуально. Любов до науки і істини рухає багатьма персонажами, навіть коли обставини проти них. Фізики, попри кризу, продовжують досліджувати, бо вони «закохані» в саму ідею пізнання. Таким чином, **еросний код** у творах Лю Цзіня багатогранний: це і романтичне кохання, що змінює долі, і дружба/вірність, що протистоїть хаосу, і духовна пристрасть до знання та краси. У підсумку, присутність любові робить ставку конфлікту зрозумілою читачеві: ми бачимо, **що саме буде втрачено, якщо людство програє**. Війна з прибульцями – це не лише про технології, а й про збереження всього, що люди люблять і цінують. Еросний світоглядний код урівноважує агресивний, нагадуючи: за виживання борються не лише через страх смерті, а й через **любов до життя**.

Агресивний код (мотив конфлікту і насильства)

Агресивний код у трилогії проявляється дуже інтенсивно, адже весь сюжет по суті побудований навколо конфлікту –

спочатку **внутрішньолюдського**, а згодом **міжцивілізаційного**. На початку «Задачі трьох тіл» маємо приклад колективної агресії: сцени Культурної революції, де фанатизовані маси жорстоко розправляються з інтелігенцією. Цей історичний епізод слугує не просто тлом, а важливим чинником мотивації: показано, як **безмежна агресія руйнує базові основи довіри між людьми**. Є Веньцзе, переживши це, приходять до висновку, що людське суспільство глибоко вражене агресивністю і, потребує зовнішнього втручання, аби очиститися. Таким чином, агресія постає і як причина, і як виправдання її рішення передати сигнал прибульцям.

Коли на горизонті з'являється інша цивілізація, агресивний код починає визначати взаємини між двома світами. Трисоляріанці, отримавши сигнал із Землі, одразу ухвалюють **агресивне рішення – колонізувати Землю та знищити людство** (оскільки вбачають у нас потенційну небезпеку чи перешкоду для власного виживання). Вони першими демонструють ворожість, хоча, з їхньої перспективи, це превентивний крок у відповідності з безжальними умовами Всесвіту. Цей *«постріл у нітьму»* задає тон усій подальшій історії: відтепер міжзоряний діалог відсутній, є лише **протиборство, плани і контрплани знищення**. Людство змушене відповісти тим самим – готуватися до війни. Так у сюжет приходять шпигуноманія, секретні стратегії, гонка озброєнь у космосі. Агресія в різних формах стає буденністю: країни світу об'єднуються, але не без недовіри; параноїдальний страх зради пронизує навіть табір захисників Землі.

Особливістю агресивного коду є показ **ескалації конфлікту** і його тотальності. Насильство більше не обмежене полями битв чи політичними репресіями – воно проектується на космічний масштаб. З появою «закону темного лісу» війна набуває тотального характеру: «переговори втратили будь-яку силу, і залишалася лише боротьба» – ця теза головним мотивом проходить у другому романі. Кожна зі сторін готова застосувати крайні заходи. Наприклад, одна з земних стратегій (героя, що очолював ООН) полягала в можливості **застосувати зброю**

масового знищення проти власного населення (спалити частину планети), щоб продемонструвати прибульцям рішучість і відлякати їх. Це жахливе за своєю жорстокістю рішення підкреслює: в логіці агресії, що розкрутилася, мораль відступає. Самі трисоляріанці також чинять безжально – варто згадати, як їхній розвідувальний зонд, прибувши до Сонячної системи, без вагань знищує флот Землі. Ця сцена (у фіналі «Темного лісу») демонструє технологічну перевагу агресора і водночас шокує своєю однобічністю: **лише один удар – і майже всі сили захисту Землі перетворюються на космічний пил**. Агресія тут виступає сліпою стихією, що змітає плоди багаторічних зусиль.

Втім, автор не зводить агресивний код до прославлення сили. Навпаки, крізь призму цього мотиву досліджується моральна двозначність: **чи справді неминуче насильство як єдиний вихід?** У трилогії є персонажі, які намагаються протистояти агресивній логіці. Наприклад, частина Організації «Земля–Трисоляріс» (що називають себе «редемпціоністами») вірили, що з прибульцями можна мирно співіснувати, і виступали проти агресії – як земної, так і інопланетної. Їхні надії, правда, виявляються марними. Але сам факт наявності таких різних позицій збагачує тематичний спектр: читач бачить і тих, хто поклоняється силі, і тих, хто шукає альтернативу. Зрештою, **агресивний код** стає в романах об'єктом критичного осмислення. Концепція «темного лісу» утверджує, що агресія – це закон природи в космосі, проте автор книги, зображуючи всі жахи цього закону, спонукає задуматися: а може, навіть якщо це закон, його варто спробувати змінити? Але моральна дилема – **агресія заради порятунку** в протиставлення **пошуку взаєморозуміння** – залишається центральною. Зазначимо: агресивний код виявився домінантним, фактично диктуючи розвиток сюжету і ставлячи людство перед необхідністю стати безжальним, щоб не бути знищеним.

Інформаційний код (мотив знання, комунікації і обману)

Серед світоглядних кодів особливої уваги заслуговує

інформаційний код, адже у дилогії саме інформація стає найціннішим ресурсом і зброєю. Мотив знання, обміну повідомленнями, правди і брехні пронизує всю оповідь – від першого радіосигналу до хитромудрих стратегем. **Прагнення дізнатися правду**, передати повідомлення чи, навпаки, приховати його визначає дії як людей, так і трисоляріанців. Відправляючи сигнал у космос, Є Веньцзе керується інформаційним імпульсом – вона хоче встановити контакт, сподіваючись отримати знання, яке змінить світ. Її повідомлення стає поворотним пунктом історії. У відповідь прибулець із Трисоляріса надсилає секретне попередження: «Не відповідайте! ... В іншому разі ... Ваша планета буде захоплена, а ваш світ знищений» [1, с. 298]. Це попередження – також інформація, але сприйнята героїнею вибірково: вона вирішує, що людство настільки зіпсоване, що нехай краще інопланетяни прийдуть (фактично вона свідомо **поширює небезпечну інформацію**, сигналізуючи координати Землі вдруге). Таким чином, **комунікація запускає сюжетний конфлікт**.

У подальших подіях інформаційний код набирає обертів. Трисоляріанці, готуючись до вторгнення, здійснюють витончений *інформаційний удар*: вони відправляють до Землі субатомні пристрої – **софони**, що втручаються в земні системи зв'язку та наукові експерименти. Результат – люди отримують хибні наукові дані (наприклад, «відліки» на екранах прискорювачів) і приходять до висновку, що «**фізика не існує**». Це сіє паніку і зневіру серед учених. Така **маніпуляція інформацією** яскраво демонструє силу цього коду: прибульці практично зупинили науковий прогрес Землі не пострілами, а обманом, спотворенням інформаційної картини світу. Одночасно вони перехоплюють усі земні комунікації – трисоляріанці здатні читати будь-які наші розмови, листи, плани. Відтак людство опиняється у скрутному становищі: ворог знає про нас усе, а ми про нього – майже нічого (тільки те, що вдалося довідатися через загадкову віртуальну гру та небагатослівні повідомлення). Ця «*асиметрія інформації*» змушує людей шукати нові ходи. Виникає задум проекту «Стіна», а або дослівно з китайської «Той, хто дивиться в стіну» (Wallfacer Project) –

призначити кількох стратегів-«Стіноспоглядачів», які триматимуть свої справжні плани **в голові, не розкриваючи їх нікому**, щоб навіть прибульці-спостерігачі не могли про них дізнатися. Такий хід – спроба встановити **інформаційну перевагу**: єдине, що залишається людям, це хитрість, секрет. Саме тут на повний зріст постає тема **обману як інструменту виживання**. Якщо трисоляріанці генетично не здатні брехати і мислять прямолінійно, то люди використовують вигадку, дезінформацію, психологічні пастки. Протистояння «Стіноспоглядачів» (які приховують правду) та зрадників-«Руйнівників» (які намагаються цю правду викрити) у «Темному лісі» – це по суті **війна розуму і інформації** в межах людської спільноти. Вона теж не обходиться без жертв, але наприкінці дає результат: Ло Цзи зумів ввести ворога в оману щодо своїх справжніх намірів і таким чином довів свою стратегію до успішного кінця.

Наприкінці другої книги людство перехоплює ініціативу саме завдяки новому знанню – відкритій Ло Цзи істині про «закон темного лісу». Усвідомивши, що *«вижити може лише той, хто залишиться непоміченим, або той, хто першим знищить інший»*, він переграє прибульців їхньою ж зброєю страху. Тобто інформація (теоретичне знання про поведінку цивілізацій) переростає у зброю стримування. Показово, що фінальний «постріл» у битві між Землею і Трисолярісом – це не запуск ракети, а **радіосигнал з координатами** зорі Трисоляріса, який Ло Цзи готовий був відіслати в космос. Мережею Всесвіту прокотилася б вістка – і невидимі «мисливці» темного лісу негайно знищили б виявлену цивілізацію. Таким чином, **інформація буквально дорівнює життю чи смерті**.

Також Лю Цзінь ставить у центр сюжету інформаційні парадокси й етичні питання: що робити з правдою, яка може знищити надію? чи морально приховувати інформацію заради порятунку? Наприклад, довгий час влада на Землі не розголошує широкому загалу всю правду про прибульців, щоб уникнути паніки – це класична *«благородна брехня»*. Члени проекту «Стіна» теж обманюють навіть союзників заради вищої мети.

Трисоляріанці, неспроможні брехати, опиняються в програшній ситуації: їхня **«генетична інформаційна відкритість»** стає їхньою слабкістю перед хитрістю людей. Отже, трилогія демонструє відому істину: **знання – сила**, але й додає: **незнання – вразливість**. Універсальний філософський підтекст інформаційного коду полягає в тому, що **картина світу завжди може виявитися неповною**, і виживає той, хто здатен думати критично, передбачати приховане і контролювати потоки інформації. Це послання напрочуд сучасне (в епоху інформаційних воєн і постправди) і надає творам Лю Цисіня особливої актуальності поряд із їхнім науково-фантастичним змістом.

Висновки

Розглянувши трилогію Лю Цисіня «Пам'ять про минуле Землі» крізь призму категорій граничних підстав і світоглядних кодів, можна дійти висновку, що успіх цих творів обумовлений їхнім **універсальним культурним резонансом**. «Задача трьох тіл» і «Темний ліс» вміло вплітають конкретну науково-фантастичну фабулу (контакт із цивілізацією Трисоляріса) у вічні координати людського буття: народження нового (контакт як світанок нової ери), боротьбу за життя, страх смерті та прагнення безсмертя. Ці фундаментальні категорії (КГП) утворюють смисловий кістяк оповіді, забезпечуючи її глибину і значущість поза межами жанру. Одночасно, через світоглядні коди – аліментарний, еросний, агресивний та інформаційний – автор розкриває первинні рушії поведінки як окремих людей, так і цілих цивілізацій. Ми побачили, як **агресія і страх (код агресії та смерті) протиставляються любові і надії (код еросу та життя), як голод за ресурсами і знанням (код харчовий та інформаційний) призводить до конфліктів**, але водночас знання та творчий потяг стають ключем до порятунку.

Список використаної літератури

1. Лю Цисінь. Пам'ять про минуле Землі Трилогія Книга перша Проблема трьох тіл / З кит. переклав Євген Ширинос. Київ: BOOKSHEF, 2019.

2. Лю Цисінь. Пам'ять про минуле Землі Трилогія Книга друга Темний ліс / 3 кит. переклав Євген Широнос. Київ: ВООКСНЕФ, 2019.
3. Лю Цисінь. Пам'ять про минуле Землі Трилогія Книга третя Вічне життя Смерті / 3 кит. переклав Євген Широнос. Київ: ВООКСНЕФ, 2019.

Онопчук І. М.

аспірант,

Науковий центр аерокосмічних

досліджень Землі,

Інститут геологічних наук НАН України

УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ФІЛЬМУ «ІНТЕРСТЕЛЛАР»

Крістофер Джонатан Джеймс Нолан (нар. 30 липня 1970, Лондон, Велика Британія) – англійський кінорежисер, сценарист і продюсер. Його 12 фільмів були схвально прийняті світовою кінокритикою та зібрали понад 4 млрд доларів касових зборів, що робить його одним з найуспішніших режисерів сучасності. При цьому він зняв дуже різнопланові фільми: від драм («Дюнкерк») до екранізацій коміксів («Темний лицар»).

Виразною особливістю багатьох фільмів Нолана є те, що в сюжетах він грається в гру «що якби ми могли...» із законами фізики, медицини та інших наук. Одним із таких фільмів є картина «Інтерстеллар».

Події фільму починаються в недалекому майбутньому – Земля вже не в змозі підтримувати життя людства, пилові бурі винищують ґрунти, відбувається регрес сучасного інформаційного суспільства до аграрного. Купер, колишній льотчик-випробувач NASA та інженер, повертається на ферму до своєї сім'ї: сина Тома, 10-річної дочки Мерфі та батька його померлої дружини Дональда.

Події фільму відбуваються на фоні постійних пилових бур, які знищують врожаї, що стають дедалі гіршими.

Мерфі вважає, що в їхньому будинку є привид, який намагається спілкуватися з нею. Купер несподіванно виявляє,

що «привид» – це невідома форма інтелекту, яка відправляє їм закодовані повідомлення за допомогою гравітаційної аномалії – змінюючи пил на підлозі у вигляді візерунка, який нагадує азбуку Морзе. Повідомлення стосуються секретного проєкту NASA на чолі з професором Брендом. Купер розшукує професора та зустрічається із ним.

Бренд розповідає Куперу, що в Сонячній системі вчені виявили кротовину біля Сатурна та єдиний шанс людства на виживання – пройти через неї та колонізувати нові світи в іншій галактиці. Дослідники намагаються навчитися долати час та простір. Вчені NASA вважають, що п'ятивимірні істоти спілкуються з ними й надали червоточину для використання людству.

Купер отримує завдання пілотувати космічний експериментальний корабель «Endurance» (витривалість), який повинен слідувати за кількома пілотованими капсулами, які були відправлені через червоточину з метою обстеження десятка потенційно придатних для тривалого існування людства планет. Дані від цієї місії надали NASA три потенційних планети-кандидати на заселення. Після того, як можливість тривалого існування людства там буде підтверджена, планувалося, що людство буде переміщено на планету на борту об'єкта NASA, що є величезною космічною станцією.

Рішення Купера приєднатися до екіпажу «Endurance» розриває серце Мерфі – вона не вірить у можливість повернення батька. Купер наполягає на необхідності такого кроку задля шансу на життя для неї та її покоління.

Купер приєднується до екіпажу «Endurance»: дочки Бренда Амелії, фізика та географа, й багатоцільових роботів CASE й TARS. Їх чекає 2 роки подорожі в кріокамерах крізь космос до червоточини, через яку вони зможуть перетнути простір й потрапити до нової галактики.

«Endurance» рухається за сигналом, що був залишений експедицією, але вони швидко зіштовхуються з проблемою: планета-кандидат знаходиться в безпосередній близькості від чорної діри, що зветься Гаргантюа, й через її гравітаційне тяжіння

час на планеті плине значно повільніше.

Вони виявляють, що планета є негостинною через гігантські припливні хвилі, що йдуть через усю поверхню. Внаслідок нещасного випадку, спричиненого сильним бажанням Амелії зібрати дослідницькі дані, гине один із астронавтів.

Коли вони повертаються на «Endurance», то виявляють, що на Землі вже минуло 23 роки. Купер отримує новини з Землі: Дональд помер, син Том закінчив школу, одружився, в нього народилась дитина, а Мерфі виповнилось 33 роки.

У цей час на Землі Мерфі, тепер вже доросла, приєднується до NASA й працює з професором Брендом – намагається вирішити проблему фізики, яка турбувала Бренда протягом багатьох років: як подолати гравітацію, щоб вивести у космос космічну станцію великого розміру, яка б могла вмістити усіх людей, що зараз проживають на Землі.

Здоров'я Бренда погіршується. Вже вмираючи, він розповідає Мерфі, як розв'язав необхідні рівняння десятиліттями раніше, але зрозумів, що йому потрібні дані з сингулярності за чорною дірою, щоб завершити справу. Дійшовши висновку, що не існує ніякої надії на масове переселення з Землі, він поклав свою віру на «Демографічну бомбу» – масову репопуляцію з використанням запліднених ембріонів, щоб започаткувати людство на іншій планеті, жертвуючи Землею та її мешканцями. Професор помирає.

На спробу отримання даних з першої планети пішло забагато цінного ресурсу, тому «Endurance» змушений обирати між планетами Манн та Едмундс.

Купер конфліктує з Амелією, звинувачуючи її в емоційній прихильності до Едмундса, а Амелія, навпаки, звинувачує Купера, що в нього є тільки одне бажання – побачити свою сім'ю знову, тоді як «Endurance» може досягти обох планет, якщо вони відмовляться від повернення на Землю та застосують «демографічну бомбу».

Екіпаж все ж вирушає на Манн. Вони шукають астронавта Манна, й знаходять його в камері для сну на станції. Планета не може бути новим домом для людства – вона вкрита кригою, а повітря насичене аміаком. Манн підробив дані про умови на

планеті для того, щоб його не залишили там і «Endurance» забрав його.

Астронавт тікає на човнику на «Endurance», але гине від вибуху при розгерметизації шлюзу. За допомогою робота Куперу вдається отримати контроль над пошкодженим «Endurance». Місія залишається на волосині від провалу.

Купер із Амелією розробляють план – пілотувати «Endurance» до горизонту подій Гаргантюа та викинути за борт TARS, щоб зібрати дані про сингулярність за чорною дірою. Після того як робот передає дані, вони вирушають до планети Едмундс.

При маневрі біля чорної діри човник Купера руйнується, він катапультиється та опиняється у пастці багатовимірного простору, у якому час не є лінійним. Купер розуміє, що 5-вимірні істоти насправді є майбутньою формою людства, яка розвинулася на грані подолання простору та часу. Тепер оснащений даними робота щодо сингулярності, Купер має можливість спілкуватися з Мерфі у двовимірному просторі через гравітаційні хвилі. Так виявляється, що саме Купер й був тим «привидом» з дитинства. За допомогою цієї інформації Мерфі може завершити рівняння Бренда та дозволити населенню Землі евакуюватися.

Місія Купера завершена, він транспортується назад через червоточину. Через певний час його знаходить та рятує корабель NASA. Він пробуджується на борту станції NASA навколо Сатурна.

Мерфі дуже стара, вона доживає останні дні. Коли Купер приходить до лікарні, він бачить літню жінку в оточенні чисельної родини – його нащадків, нікого з яких він не знає. Мерфі щаслива, що може востаннє зустрітися з батьком.

Вона переконує Купера повертатися до Амелії на планету Едмундс, планету, яка може підтримувати життя. Купер прощається з Мерфі, краде корабель NASA та вирушає до нової подорожі.

Отже, події фільму розгортаються на фоні глобальної кризи, що ставить під загрозу життя людей – *мортальність* кодована в *аліментарному* коді.

Головні герої: Купер, донька Мерфі та дослідниця Амелія

Купер. Купер погоджується на експедицію, як на шанс *зберегти життя* своїй сім'ї та шанс досягти *безсмертя* через дітей (вітальна категорія в аліментарному коді в імортальній перспективі).

Він вирушає в експедицію, протягом якої вони *втрачають* дорогі *ресурси* (аліментарний код в слабкій мортальності), на планету, на якій *загинув* один із екіпажів через необачність Амелії (мортальна категорія). Крім цього, оскільки вони затрималися на планеті довше, ніж очікували (на якій час тече набагато повільніше за Земний через особливість гравітації поблизу чорної діри) Купер довідується, що його діти вже дорослі. У цьому він *звинуває* Амелію (агресивна категорія в інформаційному коді).

Крім цього, він дізнається, що Амелія мала *статеві стосунки* із астронавтом (еросний код), що відправився на планету Едмундс. Однак вирушивши на планету, де залишився астронавт в *кріокамері* (слабкий прояв смерті), який передавав *неправдиві дані* (каналізація інформаційного коду) ради *спасіння* (імортальність в слабкому прояві), Амелія *рятує* Купера (імортальність в слабкому прояві). При цьому астронавт *гине* при спробі стикування із космічним кораблем (мортальний код).

Ці події заставляють *зблизитися* Купера та Амелію (еросний код). Це заставляє його *пожертвувати* собою (мортальність), щоб Амелія могла *продовжити експедицію* (імортальність для неї в слабкому прояві).

Потрапляння у чорну діру для Купера виявилось *не смертельним*, оскільки він наче потрапив в інший вимір (табуйована мортальність, послаблена імортальність), де за допомогою гравітації він передає *повідомлення* собі в минулому, а потім і власній доньці (вітальний інформаційний код).

Після цього він через червоточину *повертається* в Сонячну систему (послаблений генетив як поява), звідки після зустрічі з донькою вирушає назад до тієї планети, де повинна була *бути* Амелія (імортальність через еросний код, тобто продовження

існування сім'ї).

Мерфі. Мерфі спочатку відмовляє батька від експедиції, *запевняючи* його, що той *не повернеться* (прогнозована мортальність через інформаційний код). Їй це не вдається. В подальшому це виливається в *гнів* на батька за те, що він не дотримав слова повернутися додому (культивована агресія в слабкій формі).

Дослідившись до дослідників НАСА вона намагається знайти рішення проблеми запуску космічної станції з Землі, однак ніяк не може *вирішити проблему* фізичного характеру (табуований інформаційний код), рішення для якої можна отримати тільки дослідивши чорну діру зсередини.

Пропозицію (інформаційне табування) головного дослідника сфокусувати увагу на доставці *ембріонів* (генетив) на потенційно придатні планети вона *відкидає* (знову інформаційне табування), оскільки *не бажає миритися зі смертю* тих людей, що залишаться на Землі (інформаційне табування мортальності).

Завдяки *даним*, що передав батько за допомогою гравітації із чорної діри (інформаційне каналізування), вона змогла вирішити фізичну задачу запуску космічної станції та *врятувати* тих людей, що були на Землі (базисна світоглядна формула для людей на Землі).

Амелія. Будучи донькою головного дослідника НАСА, що намагається вирішити проблему глобального характеру, пов'язану із *загрозою смерті* (мортальність людства), вона *захоплюється* цією *ціллю* (культивований інформаційний код). Разом із тим, вона *кохається* з одним із астронавтів, що полетів у першу експедицію на розвідку потенційних місць для колонізації (еросний код).

Вона намагається поводитися професійно, *не видаючи* своїх стосунків із астронавтів (інформаційне табування). Однак через це Купер обирає непридатну планету із астронавтом, що їх *обдурив* (хибна, табуована інформаційність). Захопивши човник, астронавт намагався *втекти* (послаблена мортальність як втеча < смерть), однак *загинув* (агресивно кодована мортальність).

Врятувавши (базисна формула) Купера, Амелія починає відчувати емоційну прив'язаність (а можливо і *кохання*) до Купера (еросний код).

Загальна універсально-культурна оцінка фільму.

Як видно з цих прикладів, за допомогою універсально-культурного аналізу можна розкласти і сюжети сучасних фільмів. При цьому, частота використання категорій граничних підстав та культурно-світоглядних кодів задає тон та настрій сюжету.

В «Інтерстелларі» *генетивна* категорія представлена не часто. Окрім мотиву *ембріонів*, вона пов'язана із *породженням* інформації та її *переданням* Купером собі в минулому, а потім і власній доньці. І хоча *народження* зустрічається у фільмі ще й у вигляді «народження» Купера із чорної діри або *народження* дітей у сина головного героя (онуків Купера), які постійно *хворіють* (пригнічена вітальність) через пил в повітрі, ця категорія все ж не є домінуючою. Це можна пов'язати з підсилення відчуття небезпеки та неминучого катаклізму, що насувається на людство.

Вітальна категорія у сюжеті фільму репрезентована більшою мірою. Зокрема, це проявилось як прагнення головного героя забезпечити *життя* для своєї родини. Ця мотивація контрастує з *смертельними небезпеками* (мортальність), що чекають на героя у подорожі в інші світи, щоб зможти знайти новий світ для колонізації, де продуктів *харчування* буде достатньо (*аліментарна вітальність*). *Табуйована інформаційність* (обман) була засобом, завдяки якій астронавт з планети Манн зміг *врятуватись* і продовжити своє життя (*базисна формула «життя – загроза життю – порятунок»*).

Еросний код присутній у фільмі у мотиві *кохання* Амелії та астронавта Едмундса, а потім її та Купера, хоч жодних проявів сильних почуттів не показується.

Агресивний код у вітальній категорії присутній у кинооповіді у вигляді *загрозливих змін* у кліматі Землі.

Мортальна категорія представлена у фільмі. Насамперед, мортальність в *табуйованому аліментарному* коді виражено

у тому, що людство скоро може *померти від голоду* через зміни у кліматі, адже на Землю насувається неunikна *катастрофа* цивілізації. Врожаї стають дедалі меншими, люди хворіють від постійних пилових бур. Крім цього, дана універсалія фігурує в епізоді загибелі астронавта на планеті через приливні хвилі (тут небезпека теж має своїм джерелом природні умови), а також в розповіді про смерть Манна в космічному човнику при спробі стикуватися із космічним кораблем або про своєрідну «смерть» Купера, якого затягнуло в чорну діру.

Агресивно кодована мортальність представлена у фільмі у вигляді спроби астронавта Манна *вбити* Купера, щоб утекти із пекельної планети та *врятувати своє життя*. Як бачимо, мотивом замаху є прагнення до *спасіння від смерті* (базисна формула).

Таке часте використання мортальної категорії є досить логічним, беручи до уваги те, що сюжет фільму розгортається навколо смертельної для всього людства небезпеки. Таким чином, за допомогою використання цієї категорії автор сценарію та режисер ще більше контрастують сильне бажання окремих людей та людства в цілому *зберегти своє життя* і життя майбутніх поколінь, тобто збереження життя в цілому.

Нарешті, *імортальність* як важлива складова основної світоглядної формули «життя – загроза життю – смерть – безсмертя» також широко присутня у сюжеті фільму. Прикладами аліментарного безсмертя, хоч і в слабкому його прояві, можна вважати *порятунок* людства із його міграцією із Землі або *прокидання* Купера на космічній станції після того, як він через червоточину вийшов із чорної діри. Сюди ж можна віднести *порятунок* Купера Амелією на планеті Манн, коли він майже помирає після агресії астронавта, що намагався його *вбити*.

Імортальністю в еротичному коді можна вважати своєрідне *безсмертя* людей в їхніх дітях. І хоча в сюжеті фільму цей прояв дещо сплутали (донька Купера помирає в старості фактично в присутності вдвічі молодшого за неї батька), однак Амелія все ж помирає в присутності численних дітей, онуків та, напевно, правнуків – її *родове безсмертя* тут унаочнено.

Прояв *інформаційної імортальності* також присутній у фільмі, хоч і епізодично. Зокрема, при поверненні з чорної діри на космічну станцію Купера він *дізнається*, що вона названа ім'ям його доньки, яка завдяки його інформації змогла *розв'язати* фізичну задачу та *врятувати* людей із Землі.

Наостанок слід примітити, ще одним дуже важливим актантом, що наскрізною лінією проходить через увесь сюжет фільму, є *людський рід* в цілому. Саме стосовно нього базисна світоглядна формула «*життя – загроза життю – смерть – безсмертя*» подана найбільш виразно. Середнім членом, *смертю*, можна вважати необхідність залишити свою рідну планету (домівку), на якій природні умови стали фактично *згубними*, та переміститись на космічних станціях туди, де *життя триватиме далі*. *Безсмертя* ж людство досягає за рахунок *продовження роду* (генетив) на космічних станціях та можливості колонізації інших планет, де розпочнеться *нове, нормальне життя*.

Список використаної літератури

1. Інтерстеллар (фільм), у: Wikipedia. Вільна енциклопедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Інтерстеллар>.
2. Кирилюк О. С. Прологомени до універсально-культурного показника фольклорних та літературних мотивів, у: Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. Вип. 39. Ч. 1. К.: Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2013. С. 86–94.

Розділ III.

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ З МІФОТВОРЕННЯ

Вагомою частиною матеріалів є міфи, написані здобувачами-культурологами першого курсу в рамках творчого проєкту. Втілення цього задуму сприяло не лише поглибленню їхніх знань з міфології, а й розкриттю значного творчого потенціалу, який виразно простежується у представлених текстах. Кожен міфологічний твір засвідчує самобутність та неординарність застосованих мистецьких засобів і є неповторним відображенням авторської індивідуальності здобувачів.

Дубовська Катерина

студентка 1-го курсу,
кафедра культурології,

Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

МІФ ПРО ТЕ, ЯК З'ЯВИЛИСЯ СОБАКИ

У давньому місті Хейшиот жив собі чоловік на ім'я Борис. Працював він столяром, дуже любляв свою роботу. Все у нього було: робота, яку він любив, затишний дім, їжа, багато знайомих, повага сусідів, але не було у нього одного, – близької людини, з якою він міг би поділитися своїми переживаннями, яка завжди б розуміла його і підтримувала. Спочатку це ніяк не бентежило його, він завжди мав до кого піти в гості повечеряти, потім завжди повертався в свій дім і продовжував працювати, але з часом почав помічати, що у його знайомих з'являються сім'ї, не можуть вони вже так часто проводити час разом. Кожного ранку, ледь ступивши на подвір'я і почувши веселий сміх сусідських дітей, Борис занурювався у смуток. Він повертався в порожній дім, ніхто не зустрічав його радісно і навіть гроші від роботи розділити не було з ким.

Однієї фатальної ночі Борис довго не міг заснути, бентежили його думки. Коли вже почало підніматися сонце, він не витримав, встав, хотів братися за роботу, але в перший раз у житті нічого у нього не виходило. Тоді пішов він до річки, до ясеня, молитися місцевим богам. Просив він їх про того, хто завжди підтримає,

буде найкращим другом і завжди вірним. І тут Бориса збиває з ніг невідома істота на чотирьох лапах, з довгим хвостом, який так метушиться зі сторони в сторону, ніби істота зараз злетить. Боги почули Бориса, але вони знали, що людина ніколи не зможе бути такою вірною, турботливою і компанійською, як це потрібно було столяру, і створили вони таку дивну істоту, яка ніколи не зможе заговорити, але завжди зрозуміє людину. Вона ніколи не зможе підтримати словом, але її наявність завжди буде тішити людину. Борис цю істоту назвав собакою, повів додому, розділив з нею сніданок і більше ніколи не знав, що таке самотність.

Гетьманчук Анастасія

студентка 1-го курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

МІФ ПРО ДЕДАЛА Й ТАЛА

Великий Дедал стомлено сидів у затемненій майстерні, освітленій лише тліючою скіпкою. Її обгорілі краї димили, спускаючи в повітря тонкі нитки диму. Багато чаду було в тій кімнаті, і в майстра розболілася голова. Він змочив ганчірку у дерев'яному цебрі з водою і поклав її собі на чоло.

У двері постукали. Знадвору почувся прудкий юнацький голос:

- Дядьку, дядечку, відчиніть-но швидше, це я, Тал! Я маю вам дещо розповісти!

Дедал прозорими очима зиркнув у бік дверей і втомлено відрізав:

- Та увійди вже! Там не замкнено, і лиши двері відчиненими.

Тал, докладаючи зусиль, штовхнув дерев'яні двері й увійшов до курної нори. Його широка постать поважно затрималася у дверях.

- Вітаю вас, дядьку!

- То що там у тебе, Тале? – приглушено прошепотів учитель.

– Тільки кажи коротше, бо я нездужаю.

- Знаєте, я скільки працюю у своїй майстерні і все думаю про

вас, про ваші досліди та витвори, – вимовляючи ці слова протяжно, Тал занурювався у глиб кімнати.

- І що ж ти надумав? – спокійно відповів Дедал.

- Та от і думаю собі, вже давненько так сталося, що я нібито й не учень ваш, а, як би то мовити, рівня вам.

- Тале, кажи що маєш і залиш мене, хіба не бачиш, що я хворий? – байдужо та впевнено промовив Дедал.

- Гаразд, вам, певне, відомо, що сам цар замовив у мене скульптуру до палацу, то я й прийшов на радіощах вам це сказати. Дядьку, ви дуже вже спохмурніли від роботи в цій коморі. Раджу вам частіше на дворі бувати. Адже весна вже, хіба не бачите? – і Тал приязно посміхнувся.

Дедал заплющив очі й промовчав.

- Не гнівайтесь, дядьку, прошу вас. Те, що я сказав, не найголовніше. Я маю ще дещо, – він зніяковів, – мені нестерпно хочеться знову піднятися з вами до Акрополя, порозмовляти на всі теми, які накопичилися за весь цей час, як за давніх часів, адже вам я завдячую всім. Якби не ваша наука...

- Гаразд, але не сьогодні, – знудьговано промовив Дедал.

Тал востаннє глянув на дядька та вийшов, не причинивши за собою дверей. Він простував вузькою вуличкою під крики продавців і гавкіт собак й усе радів, що йому вдалося порозмовляти з дядьком і вмовити його знову вийти до їхнього місця, з якого вечірньої години видно всі Афіни й вкритий туманом Пірей.

Дедал же залишився сам у затхлій майстерні. Вітер доносив до нього через прочинені двері гамір міста, скрипіння возів та гілок. Митець ще ширше простягся на стільці від дивної знемоги, яка щораз змушувала почуватися більш жалюгідним при вигляді цього рум'яного юнака. Дедал зімкнув очі й канув у небуття.

Промінь призахідного сонця падав на його обличчя, він сягнув далі й розітнув його заспаний зір. Голова ще боліла, але вологий вітер з моря полегшив його млявість. Він встав і підійшов до постаті у кутку, закутаної в рядна. Митець потяг, і тканина з шелестом впала на землю. Перед ним стояв мармуровий Тал,

який кам'яними очима пронизував Дедала. Його неживий небіж був, здавалося, ще привітнішим, ніж той, що зараз десь блукає вулицями міста, захоплений натхненням і одурманений живою надією.

Майстер пильно оглянув свою роботу. І тут він озирнувся на власну майстерню, на те, чого в його житті вдалося досягти йому, найвеличнішому скульптору Еллади й світу. Його риси скривилися в розгнівану гримасу, губи натужно стислися. Цей наївний юнак викрав усе, він позбавив його слави. Це Дедалові повинен замовляти цар скульптури. Тал – всього лише відсвіт полум'я дедалового генія. Без його науки та винаходів жоден Тал не мав би нічого, лише дурні мрії. Дедал дав йому в руки сокиру та свердла, він навчив його обходитися з мармуром та оживляти його...

Його голову пронизав рій гнівних та злочинних думок, рука його сама знайшла молот і вгатила з усієї сили в мрійливе обличчя юного Тала. Дедал знищив усю свою роботу, перетворив на шматки та крихти. На підлозі лежала рука, що стискала нахабно молоточок, а ще далі лежав на підлозі заплаканий Дедал із молотом при стані. Він лише сопів, ніби поранений звір, втупивши очі в стелю.

Афіни непомітно залилися пільмою, вуличний гамір ушух, і лише пагорб Акрополя зловісно мерехтів ритуальними вогнями.

Ось-ось мав прийти Тал. Дедал насторожено сидів біля смокви, аж тут приязно з-за рогу з'явилася постать юнака. Вони вирушили, як і домовлялися напередодні.

- Добре, що ми знову ось так ідемо, – сказав екзальтований Тал.

Дедал промовчав.

- Мати все просила мене помиритися з вами. Вона, як почула, що ми підемо до Акрополя, її обличчя розтягнулося в такій щирій усмішці. Знаєте, а я ту усмішку хочу закарбувати на мармурі, навіть встиг зробити декілька замальовок.

Дедал вдивлявся в молоді запальні очі й слухав його нерішучу мову.

- Що ви, дядьку, задумалися? – по-доброму запитав Тал.
- Зачудований я твоєю творчою силою, який ти талант носиш у собі.

Тесесе царство знову окутала темрява, а двоє чоловіків стояли на краю урвища й озирали околиці.

- Є легенда, – озвався втаємничено Дедал, розриваючи тишу, – про одного митця.

- Що за легенда? – Талів голос був уже зовсім не дитячим.

- Колись жив великий творець, якого Афіна Паллада обдарувала великим знанням, Аполлон влив з материним молоком йому таку пристрасть до творіння, що, певне, будучи ще немовлям, брав до рук шматки вугілля й обмальовував дивними візерунками білі стіни будинку. – Тал став на самому краю урвища, а Дедал, оповідаючи, відійшов дещо назад. – І ось із того хлопчика виріс найвидатніший живописець, якого знав світ. Якось, впиваючись власною величчю, він мирно спав, вбираючи пахощі своєї дружини, і уві сні до нього прийшла богиня, якій він кинув виклик у творчій боротьбі. Премудре божество промовило до нього: «Чоловіче, надто ти багато береш на себе, і ніколи не зрівнятися тобі з богами, хто б тебе чим не обдарував!»

Дедал чимдуж вдарив Тала в спину, і той ринув, здавалося, з нескінченної висоти вниз на скелі. Митець-бог підійшов до краю і побачив криваве тіло, яке стражденно вигнулося на кам'яному шпилі.

Дедал крадькома спустився донизу, де лежало покалічене тіло юнака, взяв його за руки й стягнув до землі. Його навіки осмугнілі губи розчахнулися в передсмертному воланні. Знавівнілий Дедал почав копати руками яму в глинистій землі. Його нігті один за одним заломлювалися, і пальці його перетворювалися на ягоди рудої шипшини. Спереду почувся чоловічий вигук, і хтось кинувся до нього. Дедал був би втік, але щось вдарило його по ногах, і майстер упав долілиць.

Зайцева Єлизавета

студентка 1-го курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

МІФ ПРО СТВОРЕННЯ КИТАЙСЬКОГО НОВОГО РОКУ

У давнину, коли Богиня Нюйва тільки зародила людство, вона заправляла Піднебесною – місцем, де земля зустрічається з небом, а Діюй (царство мертвих) жив у мирі з Сятянь (раєм).

Люди любили та поважали свою творчиню. Її краса та м'яке світло приваблювали всіх, навіть тих, хто не належав до її світу.

У глибинах підземного царства, у темряві та нежиті, куди не сяяло її світло, правив темний Бог Яньлован. Він володарював над душами мертвих та всім Пеклом. Але колись він був не тут, а правив під наглядом своєї коханої Богині Нюйви. Його безумство привело Бога сюди: він був покараний за вбивство свого брата. Яньлован був одержимий Нюйвою, вважав її своєю, тому, коли брат спробував його повчати через ревності, той зіштовхнув родича зі скелі. Йому було заборонено з'являтися в Піднебесній та виходити зі свого підземного сховища. Але Темний Бог був настільки одержимий, що, коли його Яогай (нечисть) принесла чутку про її чоловіка, він порушив заборону та піднявся на землю.

Він наказав людям покликати Богиню. Бог був розгніваний, люди злякалися та підкорилися. Нюйва миттєво зійшла з небес із громом і постала перед ним у всій красі. За нею пролунав ще один гуркіт, і за мить біля неї з'явився Бог Фу-сі, її чоловік.

Фу-сі пригрозив Яньловану за порушення правила, але Темний Бог був не в собі. Він наказав йому відійти від його коханої та піти. Богиня заперечила йому й наказала відправитися назад, поки не пізно: «Яньлован, твоє місто під землею, біля Яогай та Яомо», – сказала Нюйва. Він не очікував такої зради від своєї названої коханої.

Його очі сповнилися пільмою, його одержимий мозок вирішив помститися за зраду. Бог задумав знищити Піднебесну та всіх

людей, яких Богиня так любила. Яньлован змахнув рукою, і темні димові хмари спустилися на людей, перетворюючись на Яогаїв. Гуй (душі померлих) з'явилися з-під землі та почали хапати й тягнути людей із собою. Бог змахнув своїм плащем, і йому на допомогу з'явилися привиди та Яо.

Вся нечисть Пекла прокинулася та розпочала війну. Бог Фусі намагався покінчити з цим, але сам потрапив у пастку. Тоді Богиня Нюйва стала перед Яньлованом навколішки, попросивши зупинитися. Темний Бог лише подивився на неї та зник, залишивши після себе тільки туман.

Богиня знала лише одного Бога, який міг їй допомогти та протистояти силі Пекла – Юйді, Бог-імператор Всесвіту. Нюйва вирішила не зволікати та звернутися по допомогу, але Юйді не славився добродушністю. Натомість за допомогу він вимагав душу ще ненародженого сина Богині Нюйви та Бога Фусі. Нюйва не могла віддати свою дитину, але й не могла залишити людей Піднебесної, яких сама ж і створила.

Творчиня запропонувала все що завгодно, але Бог був непохитний. Зі сльозами Богиня Нюйва погодилася та залишила душу сина Юйді. Тоді Бог взяв свій посох і вдарив об підлогу. З'явилася картина того, що відбувалося на землі: люди кричали та просили про допомогу. Він направив посох усередину, і небо над Піднебесною розчинилося в сяйві. Вмить усі чорти розчинилися у світлі, яке досягло Діюю та зачинило його назавжди. Юйді подбав і про Яньлованя, назавжди прикувавши його до стін Пекла.

Після цього дня Нюйву більше ніхто не бачив. Кажуть, вона оселилася в найдальшому закутку Піднебесної та наказала людям кожний другий молодий місяць після зимового сонцестояння, коли це трапилося, святкувати Новий рік, Нове життя, шуміти та веселитися, щоб люди Піднебесної не чули її плачу.

Але вночі, коли настає довгоочікувана тиша, подалі від шумних міст, у незайманому зеленому просторі, можна почути тихий свист, ніби музика долинає з густих лісів Чжанцзяцзе. Мати все ще плаче за своїм сином...

Лашкова Вікторія

студентка 1-го курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

МІФ ПРО РУСАЛКУ

Біля берега моря було невеличке село. У тому морі мешкало багато істот: русалки, медузи, риби та Водяник. Село жило за рахунок морської справи – ловлі риби, що була головним способом здобуття їжі. І кожні 50 років Водяник вимагав дарів у жителів села задля тихої погоди над морем. Але село було відокремлене від інших сіл чи міст, маленьким й малочисельним. Селяни не мали чим йому заплатити. Тому кожні 50 років рибалки помирали разом із рибою, деякі хати й худобу змивало гігантським потоком води, а прісні річки затоплювало. Неважливо, скільки разів місцеві жителі благали Водяника зупинитися, він ніколи не слухав. Декілька разів село опинялося на межі зникнення. Щоб не залишитися без послідовників, Водяник влаштовував випробування. Кожні 50 років селяни мали відправляти наймолодшу дівчинку з села в море. За горизонтом її мала зустріти русалка.

З того часу багато що змінилося.

У будинку голови села заплітали в косу чорне волосся низенької дівчини. Вона була одягнена в довгу білу сорочку, на якій було вишито морського коника, біля подолу – ракушки й морські зірки, замок на високій горі, медузи та багато видів риб. До хатини зайшли люди й почали щось обговорювати. Але Єва не слухала їх, а дивилася у вікно. На вулиці було сніжно, холодно йлюдно. Інші діти бігали й грали в сніжки. Їй стало сумно, але не тому, що вона хотіла приєднатися до них, а через те, що вони могли гратися у що завгодно, а не сидіти вдома, як в'язні. З вулиці хтось постукав у двері:

– Виходьте, вже все готово!

Усі почали поспішати вийти, окрім Єви. Але бабуся помітила це й потягнула її на вулицю:

– Не стій на місці, іди за нами.

Коли вона вийшла на ганок, то побачила гігантські столи, накриті купою їжі, місце, де дорослі могли постріляти в мішені, лавки з іграшками для дітей. Ось Єва вже в центрі села. Голова села кличе її до себе, й вона підходить.

– Пані та панове, прошу вашої уваги! Сьогодні, в останній день нашого фестивалю, я хочу представити вам нашу героїню, – усі почали аплодувати йому, – дванадцятирічну Єву.

– Зовсім скоро вона врятує нас від покарання морського володаря, – усі уважно дивилися на Єву. Деякі казали, як їм шкода бідну дівчину.

Єва відчувала погляд усіх присутніх. Від цього їй хотілося сховатися, стати меншою. Але голова продовжував:

– Оскільки це останній раз, коли наша гостя може насолодитися святом, давайте вип'ємо десять тостів на її честь! – селяни з радістю підтримали цю ідею.

Перший тост був на честь її дня народження. Селяни дякували Єві за її народження та випили по чарці. Другий тост був за шлюб її батьків. Селяни знов випили по чарці. Третій тост був за її здоров'я. Цього разу люди випили більше, пара юнаків почали співати пісні.

Четвертий був за Євину витривалість. П'ятий тост був за хорошу погоду над морем. Шостий – за мир між підводним і земним царствами. Сьомий – за хороший врожай у селі. Восьмий – за те, щоб Єва змогла знайти щастя й побудувати сім'ю після випробування.

Дев'ятий тост – за те, щоб селяни залишалися товариськими під час будь-якої негоди. Десятий – за перемогу у випробуванні. З кожним разом селяни випивали все більше й більше.

Уже коли зійшов місяць, люди почали розходитися. Бабуся, що заплітала коси, відвела Єву до будинку на краю села. Усередині було чисто й просторо. Посередині кімнати стояло двоспальне ліжко. Єва переодяглася в піжаму та вже хотіла лягти спати, але почула голос з-за спини:

– Перед сном треба піднести дари до тотемів, – справа від ліжка стояло кілька тотемів.

Єва не помітила їх у темряві. Вона повільно підійшла до

дерев'яних статуй. Біля них лежали перо журавля та кинджал. Єва взяла тацю з фруктами і поставила її перед тотемами. Потім вона стала на коліна й взяла в руки кинджал. Недовго думаючи, Єва розрізала свою долоню. Кров капала з її долоні на перо. Вона взяла пір'їну в руки й почала читати молитву.

Наступного дня рибалки відвели Єву до берега.

— Добрий вечір, — Єва не знала, що їй робити, тому розгублено привіталася.

— Добрий вечір, — відповів голова, — я та твої односельчани зібралися, щоб проводити тебе. Ми приготували човен, у якому ти попливеш у море, щоб знайти русалку.

Усі дивилися на неї в очікуванні. Єва, тремтячи від страху, потихеньку підходила до човна. Там лежав буханець хліба та глечик води.

Єва веслувала, доки не втомилася. Коли повний місяць засяяв у небі, вона вирішила озирнутися довкола. Море було трохи неспокійним, небо — блискучим і безмежним.

Раптом вода навколо почала каламутитися й підійматися. Єва хотіла відплисти, але не встигла, як гігантський стовп води намочив її. З нього виринула медуза-гігант, більша за все, що Єва бачила. Її сяючі кінцівки обрамляли круглий шмат деревини, як альтанку, підлога якої була вкрита молюсками. А посередині стояла русалка з довгим рудим волоссям, заплетеним у косу та прикрашеним ракушками. Вона була в старій синій злегка закривавленій сукні.

— Мене звати Таргіта, — русалка запросила дівчину всередину.

— Єва.

Як тільки Єва зайшла в альтанку, вони одразу занурилися в море. Це ледь не змило її, але вона вистояла. У морі плавали риби й медузи, яких Єва ще не бачила. Вона була настільки вражена морськими істотами, що забула, що не може дихати під водою. Єва відчула, як вода просочилася в її легені. Таргіта швидко помітила це й насильно нагодувала Єву чимось слизьким.

— Зовсім забула дати тобі спеціального молюска, який завдяки чарам Водяника дає змогу людям дихати під водою.

Коли медуза зупинилася, Таргіта взяла в руки здоровенну

мушлю й засвистіла в неї. Умить мільйони морських коників утворили коло, а черепаха-стіл виплюнула зі свого рота згорток чогось. У тому згортку водоростей лежало 10 золотих перлин. Таргіта взяла їх і роздала десятьом риbam. За її сигналом вони швидко повтікали хто куди.

– Твоїм завданням буде зібрати всі десять перлин до кінця тижня, – сказала русалка й одним гребком впливла з альтанки на інший кінець моря.

Єва довго думала, у що збиратиме перлини. Вона знайшла довгі водорості біля себе і зірвала їх. Взяла глечик з водою і прив'язала його водоростями до своєї талії. Після цього Єва спіймала зовсім маленьку медузу, якою закриватиме глечик, щоб перлини не висипалися, й розпочала пошуки. У перші два дні вона не знайшла жодної перлини. У наступні два – цілих чотири. Довго плаваючи біля дна моря, Єва побачила затоплений корабель і попливла до нього так швидко, як могла. Єва відчувала, як стомлюється з кожним гребком. Голод давав про себе знати, але вона знайшла останні сили, щоб дістатися до корабля.

Корабель був розбитий посередині, а його якір закинутий усередину. По ланцюгу Єва дісталася нижньої палуби. Там стояло багато скринь. Вона взяла якусь велику залізяку й відчинила одну з них. Там лежали мішок із золотими монетами, зламаний компас, мотузка, розмита мапа та кинджал. Єва зраділа своїй знахідці. Вона прив'язала кинджал до своєї водорості, а мотузку перев'язала через плече. Єва попливла до якоря. Як вона й думала, якір повністю обріс молюсками. Відрізавши кинджалом деякі з них, Єва поїла вперше за кілька днів.

На шостий день Єва прибула до якогось підводного замку, сповненого золотих статуй, дорогоцінних каменів, кришталевого посуду. Єві подобався цей замок. У тронному залі вона знайшла маленькі скляні фігурки у формі кита та восьминога. Єва подумала, що вони пасуватимуть до її кімнати. Вона уважно озирнулася по сторонах, а коли нікого не побачила, сховала фігурки у сукні. Єва вже збиралася йти, як помітила перлину на троні. Вона поклала її у глечик і попливла шукати інші. До кінця дня вона знайшла останні три.

Єва гралася з медузами, але раптом вони всі вмиють розпливлися від неї. Єва була розгублена й збентежена, а потім помітила медузу-альтанку позаду себе. Усередині була велика рожева черепаха, а на ній лежала маленька скринька. Єва зайшла всередину й відкрила її. Зі скриньки долинув жіночий голос: «Твій час закінчився. Зараз моя медуза припливе до мене. Спроба втечі зараховується як провал. Тримайся за черепаху міцно, щоб не випасти». Як тільки пролунали останні слова, альтанка й справді почала рухатися до своєї власниці. Вони провели в русі лише кілька хвилин, а потім зупинилися.

— Ну що, показуй, скільки назбирала, — вимогливо сказала русалка.

— Я збрала всі десять, — Єва зняла глечик зі свого імпровізованого поясу й віддала русалці.

Таргіта уважно перерахувала перлини.

— І справді всі десять.

— Це буде твоїм транспортом. Вона відвезе тебе назад у село за два дні й висадить недалеко від берега. Далі сама попливеш. Все зрозуміло?

Єва кивнула головою. Після цього русалка одразу покинула медузу-альтанку. Перед тим як осідлати черепаху, Єва знайшла й збрала пару молюсків у дорогу. Як тільки черепаха виплила над морем, Єва відчула холод. Її сукня була мокра й тяжка, але думки про те, що вона скоро буде вдома, зігрівали її.

Море було спокійним увесь день, але раптом, коли зійшов місяць, розпочався шторм. Єва міцніше схопилася за черепаху. Вона не могла зрозуміти, що відбувається. Вона ж збрала всі десять золотих перлин, чому море бунтує? Єва відчула, як хтось схопив її ззаду.

— Ти — крадійка! — розлючено кричала на неї русалка. — Думала, я не помічу, що з мого палацу щось пропало? — Виявляється, той порожній палац належав русалці. Єва застигла від жаху. Вона не знала, що їй робити. Її плече почало боліти від того, як Таргіта стиснула його. Русалка вирвала з кишень її сукні скляного кита й восьминога.

— Усю дорогу до свого села тебе переслідуватимуть тварини,

яких ти вкрала, – з цими словами Таргіта відпустила Єву та зникла в морі.

Хвилі ставали все більшими й більшими. Щоб море не відбило Єву від черепахи, вона прив'язала себе мотузкою до її тіла. Так минула вся ніч, а на ранок море знов заспокоїлося. Але спокій тривав недовго. З глибин моря почувся спів. Єва недовго гадала, хто співав, адже на поверхню води вискочив кит. Він був набагато менший, ніж Єва собі уявляла, розміром не більший за два судна. Кит то пірнав, то вистрибував у повітря, створюючи гігантські хвилі. Та черепаха продовжувала пливти, незважаючи ні на що. Але, здавалося, цей кит просто хотів погратися. Єва згадала, як мама вкладала її спати, коли вона хотіла погратися, а надворі вже був вечір. Недовго думаючи, Єва вирішила спробувати зробити те саме з китом.

– М-місяць яснасенський, промінь тихесенький кинув до нас. Спи ж ти, малесенький. С-спи ж ти, малес-сенький, пізній бо-бо-о час, – її голос тремтів, але вона намагалася відтворити мамин спів, – Л-любо ти спатимеш, поки не знатимеш-ш, що то печаль. Хутко прийматимеш, хутко прийматимеш лихо та ж-жалъ.

Це спрацювало. Кит почав менше крутитися, але не зупинився. Єва заспівала ще пару куплетів колискової, а коли не змогла згадати продовження, повторювала ті самі. До вечора кит повністю заспокоївся та заснув. На ранок Єва прокинулася від нестачі повітря.

Її талію міцно здавлювало чиєсь щупальце. Єва вдарила істоту своїм кинджалом. Вибравшись на поверхню, вона подивилася у воду. Це був восьминіг. Єва вилізла на черепаху всім своїм тілом. Вона боялася, що хтось знову потягне її на дно. Єва почала плакати й тремтіти від страху. Вона хотіла додому, в обійми своєї мами. Уперше в житті вона боялася моря. Єва дивилася на горизонт, намагалася побачити своє село, аж раптом в її очі потрапили чорнила. Після цього восьминіг забрався їй на голову. У паніці Єва вколола його декілька разів. Восьминіг упав з її голови на черепаху й помер. Єва була вся в крові, від цього вона злякалася ще більше. Вона вбивала восьминогів одного за одним, аж поки не побачила узбережжя. Вона була майже вдома. Єва

розірвала мотузку, якою прив'язала себе до черепахи, й попливла сама. Вона вже думала, як розповідатиме мамі про все, що з нею трапилося. Як мама обійме її, щоб втішити. З кожною хвилиною Єва просувалася все ближче додому.

З часом її рухи почали слабшати. Втома й травми від бійки уповільнили Єву. Вона намагалася плисти швидше, але її руки зраджували їй. Пропливши ще трохи, Єва перестала рухатися.

На ранок селяни знайшли її мертве, закривавлене тіло на узбережжі. Вони поховали її ввечері. Лише час покаже, чи врятувала вона своє село.

Литвиненко Марія

студентка 1-го курсу,
кафедра культурології,

Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

МІФ ПРО СУРШЕНА

Перший день настав, коли Суршен прокинувся від невідомо глибокого сну.

Розплющивши свої очі, Суршен створив світло, а коли знову засинав – світ завмирав, але тепер не зникав, бо з'явилася вона – ніч. Суршен зрозумів, що коли він тримав свої очі розплющеними, почали з'являтися дива: спочатку вода, потім земля, вогонь. Стихії змішувалися повільно, поступово. І тепер з'явилися наслідки цього змішування – створіння, подібні Суршену: чисті, послідовні, спокійні. Він любив за ними спостерігати, а ті, не помічаючи його, лише відчували тепло. Кожен раз, коли Суршен моргав, з'являлися хмари. Чим довше були заплющені його очі під час неспання, тим сильніші й темніші були вони. Проте Суршен ніколи не засинав з того моменту, як побачив радість створінь від тепла вічного дня, і намагався все менше й менше моргати.

Час проходив, і створіння почали відчувати щось важке й дивне, а тому й страшне, бо з кожним разом, коли вони дивилися на ліси, моря, гори, вони не відчували той інтерес, що й раніше, а

навпаки – щось протилежне. У створінь з'явилася потреба відпочити, але вони не знали до кого звертатися і що зробити, щоб не відчувати тепло та світло хоча б якийсь період. Саме тому вони почали виривати дерева з корінням і кидати важке каміння в бік джерела світла, бо думали, що так зможуть відправити повідомлення. З часом ті навчилися робити інструменти, будувати, створювати, щоб їм було легше здобути відповідь від невідомості, і продовжили кидати припаси в небо. Так і з'явилися перше місто й нова сутність створінь, яких тепер ми можемо назвати людьми. Хоч і місто розвивалося, люди не були задоволені й продовжували вже усталену традицію.

Одного дня в центрі міста з'явився відомий усім майстер Дубін і заявив, що він зробив стрілу, яка зможе в собі зібрати все світло й допомогти людям нарешті відпочити. Не дивно, що люди йому повірили, бо він мав найкращу репутацію серед творців і все своє життя допомагав іншим. Тому в цьому ж центрі зібрався натовп людей, що взяли сотні коней, десятки возів та поклали цю стрілу на вози, щоб довести на найвищу, найжорстокішу гору серед усіх – Тартарру. Тяжким був їхній шлях – хтось здався, хтось упав, хтось згубив віру, але все ж таки вони дійшли до своєї цілі. Дубін був вправним майстром, тому він зробив стрілу гострою, але легкою, саме завдяки цьому люди змогли її разом підняти та кинути силою всіх рук за світлом.

Суршен був вічним спостерігачем, але не міг збагнути бруд людської сутності, тому любов Суршена залишила його в невіданні весь час, коли перед його очима велася боротьба проти нього ж. Якоїсь миті Суршен відчув щось у своєму правому оці, так що над містом з'явився туман. Це була стріла – найбільше досягнення тих створінь, колись подібних йому. Тоді він і зрозумів, що весь час робили люди, і коли це усвідомлення прийшло, Суршен заплакав, заплющуючи очі. Біль Суршена з'явився разом зі сльозами, а за боєм – сон і довгоочікувана ніч, але вона була не одна, а разом із сильним дощем, якого місто витримати не могло. Утворився потоп, і саме Дубіну довелося рятувати всіх, кого зміг.

Ця ніч не закінчувалася, на відміну від життя. Прийшов

час і до Дубіна, який у темряві знайшов острівець, що вижив, і на якому ті змогли облаштуватися. Його останні слова своєму сину Кашлату були: «Я лише в кінці зрозумів, що в тяжкості моєї праці не було провини сонця, а навпаки – мого бажання чогось досягти. Попроси вибачення за нас перед очима того, кого ми образили». Після цього Кашлату довелося пливати через новоутворені моря, щоб дістатися до того місця, де була найвища гора. Коли той побачив Тартарру вперше, Кашлат подумав, що хвилі занесли його кудись далеко, бо від усіх історій про жорстоку гору та подвиги на ній залишилася лише верхівка. Той не мав вибору, тому він забрався на верхівку і став кричати, вибачаючись і виконуючи обіцянку батька.

Суршен довго не прокидався, навіть коли щось чув у своєму сні з реальності. Але все ж таки той розплющив свої очі – не через крики, а через щирість намірів Кашлата, що огорнула його сон. Звісно, божество було обурене й водночас засмучене діями людей, але той погодився домовитися з ними, якщо вони зможуть його заспокоїти. Кашлат запропонував йому поділити час на дні, щоб його люди змогли і працювати, і відпочивати, а вони влаштовуватимуть свята вдячності Суршену й одне одному, щоб очищати себе від помилок минулого. Суршен, подумавши, все ж таки погодився.

Так і почало своє життя нове поселення, а згодом і місто, яке побудував Кашлат, – Дубінське.

Пушкаренко Поліна

студентка 1-го курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

МІФ ПРО ЯКИМІВ МІСТ

Давним-давно, в одному селі на Закарпатті жив молодий жебрак Яким.

Батьків у нього не було, заробляв на хліб плетінням личаків з кори дерев.

Він не відрізнявся ні розумом, ні силою, ні красою.

Якось на іншому кінці села, за урвищем, купила маєток сім'я одного заможного старовинного роду – мати, батько та їхня дочка – красуня Злата.

Проходячи повз їхній сад і збираючи кору липи, Яким побачив Злату і закохався в неї без пам'яті. Такої краси дівчини він ніколи не зустрічав!

Злата вислухала хлопця, але не прийняла освідчення в коханні: не рівня він їй, вона одружиться тільки з багатим женихом. Ображений Яким не знав, що робити. Бажання підкорити серце цієї панночки не давало йому спокою.

Наближалось свято Купали. Не в силах протистояти думкам про Злату, вирушив наш герой до ворожки. Ворожка пророкувала Якимові славу і багатство за умови, якщо той зірве квітку папороті.

Квітка підкаже, де заритий скарб і як їм розбагатіти. Але чи буде Яким щасливий, якщо здобуде її лише чесним шляхом? Ось тільки зірвати квітку цієї ночі так просто не вийде. Її оточують усілякі чорти, які всіма силами лякатимуть і спокушатимуть шукача.

Настала ніч. Усе село зібралось на святкування. Молоді люди водили хороводи, стрибали через розпалене багаття, дівчата плели вінки та пускали їх у річку, загадуючи імена своїх майбутніх наречених. Тим часом наш герой вирушив до лісу на пошуки. Довго він ходив та шукав цю заповітну квітку, ввижалася йому красуня Злата, кликала його до себе, та не піддався Яким цим нечистим чарам. Десять вдалині з'явився маленький червоний вогник – треба негайно туди бігти! Раптом біля того вогника опинилася вже інша фігура. Яким ринувся до квітки. Спрага багатства витіснила весь розум і пробудила в ньому жорстокість. У зіткненні противника було задушено. Квітка зірвана, і яскраве полум'я охопило ліс, злетілися зграї птахів, обличчя Якіма осяяло блиском. Могутність та сила пробудилися в ньому. Відтоді швидко розбагатів наш герой: завів худобу, збудував новий дім. Жителі села тільки дивувалися і не розуміли – звідки у такого жебрака стільки добра?

Пройшов деякий час, і Яким вирішив, що розбагатів

достатньо, щоб посвататися до Злати. Йшов він тернистою дорогою, залишилося тільки перетнути урвище через старий хисткий міст або обійшовши його через сусіднє село. Хлопець не став гаяти часу, адже через міст дорога була б коротшою. Йде по мосту, половина вже пройдена... Раптом міст захитався, під ногами показалася розпечена кипляча вода. Ноги почали дрижати, дощечки тріщати й скрипіти. Мотузка, за яку тримався Яким, обірвалася. Останнє, що залишилося від хлопця, це пронизливий крик та клич коханої.

Багато років пройшло. Сім'я Злати покинула село. Інколи біля їхнього маєтку чується гул та відлуння – це Яким кличе свою наречену. Обрив тепер має дурну славу, і ніхто не наважується підходити до проклятого місця. А в народі народився новий міф про «Якимів міст».

Садовий Ярослав

студент 1-го курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

МІФ ПРО ГАРМОНІЙНЕ СОТВОРІННЯ СВІТУ

Спокусися парами,

Славна віщунко,

Зійдись же з богами

В маренні солодко

Хочемо знати

Звідкілля кров наша

І святії гаранті

Престолу блага

Повідайте, о великі, устрій космічний,

Котрий вправно сотворили

Мудрістю неосяжною ви керувались, нас обділили –

Змусили споглядати на буття довічне

Мертвонароджений Хаос тоді правив:

Вирували одночасно

шум і тиша, світло й тьма –

Не відає досі жодна душа,
Чим той чорт лихоманив
Однак враз ущух
Оркестр дисонансів
На сцені з'явився
Маестро романсів
З пилу народжений
Свій спів прославляє
Дифірамбами витончений
Темну силу вражає
Він лірою заграє –
То й усе стало ясным
Звук і світло здолали
Мрак і тіні злощасно
З руки Творця Симфоніона
Випали зорі
І кожна стала
Нотою в хорі
Народились планети,
Як ноти в партитурі
Сплелися вони в музику
І плоттю як у скульптурі
Гори встали в такті,
Води співали в ритмі,
А зірки заграли
Мелодією скрипки
Так світ поставав,
Від звуку і тиші,
Де кожна душа вбирала Вітер,
Щоб світ почався з перших пісень
І ось, завершивши повість свою,
Віщунка впала, мов крапля дощу
І аромати, що в повітрі кружляли,
Ніжно її тіла торкнулись,
Від запаху квітів, що боги послали,
Серце у милої раптово зімкнулось.

Татаров Іван

студент 1-го курсу,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

СМЕРТЬ, САД ТА БИТВА

Пісня 1

Гранатно-густі ріки
Текли мов Беренгар,
То кров бога Інгіра
Стікала з його ран
Мечем було пробито
Від паху до плеча
Жахливо моцне тіло
Гун Руна палача.
Та кров була життя
А тіло то є смерть
Створили все буття
Вода, вогонь і твердь.
Замкнув він всі створіння
Бродити по землі
Це будуть вічні муки
Для всіх його дітей
Що жити будуть в змозі
Але померти ні
Лише по волі його
Вкопати тіло в гній.
Та був герой відважний
Що Зером мати звала
Пробравсь в скарбницю Руна
І вкрав для землі смерть,
Що аж до цього віку
Гуляє серед всіх.
Разом із тою смертю, приніс дещо друге
Бажане, золоте.
І вилив мед поезії,

Наситив багатьох,
Щоб оспівали його подвиг
В піснях оцих от трьох.
І я був серед тих
Що мед вони ті випили
І досі я пишу
Щоб інші ум отримали.
З тих пір з'явилися люди
Яким підвладна рима.
Її користувати сам Рун їм доручив.
Бо близький час меча й сокири.

Пісня 2

Як гімн виголошує оліфонт
Готують мечі, списи і хоругви
Войовничий орден – миру гарант
Про це я виголошу пісню другу.
Як тільки на обрії виходить вовк Рюгге
Щоб знов як і вчора сонце схопить
Той орден лицарський з відвагою в грудях
І жахом в очах почне його бить.
І битва та яра вогнем охопила
Предвісником ночі й грози вона є
Кінцем усю землю вовка кров окропила
А Рун своєму війську зброю кує.
Тіка вовк в кінці
Далеко за обрієм
Та залишались на його лиці
Сліди поразки недоброї.
І так з разу-в-раз
Він схопить й втече
Та відіб'є орден той
Гаряче сонце що вовка обпече.
Але вкінці світу
Як насуне пільма
Кінець заповіту

Принесе війна.
Війна між лицарями, Богом і вовком
За сонце і землю, за небо і води
Закінчиться протистояння поразкою всіх
І Руна і вовка, лицарів, воєводи
Артуром що звався
І буде земля перетворена в попіл
Вода у вогонь
Світло на тьму
Хто далеко – помре від хвороби
хто близько – впаде від меча
хто залишиться, помре з голоду
хто виживе, того знищить мороз... Бо
близький час Білої Стужі й Білого Світла.

Пісня 3

Береже сад душі мертвих
Що попали в обійми смерті
Вже не дихають
Не стрибають
Лиш серед дерев блукають.
Хто убивця, хто добряк
Всі потраплять туди як-не-як.
Перш за все проходять браму
Де отримують свою долю
Все в залежності від того
Як хто жив на землі лихій.
Хто в квітках, а хто у злиднях
В пахошах чи смороді
У селі чи городі.
Хтіли всі вернутись взад
Позабути вже про ад
Та було це неможливо
До браму стежку загубили.
Навіть хто б знайшов її
Зупинили б вартові.

Та знайшовсь таки сміливець
Що хотів покинути той сад.
Ім'я давно вже позабули
І навіть подвиг забувають.
Дійшов до брами
Де його зустріли вартові
Що подивились на сміливця
Й погодилися відпустити
Якщо на загадку він відповість.
Що швидше за вітер
Страшніше за ніч
Неочікуваніше за кохання
Невідворотніше зими.
Добряче думав чоловік
Та так й не зрозумів
Що швидше за вітер
Страшніше за ніч
Неочікуваніше за кохання
Невідворотніше зими
Лиш смерть.

Тимошук Катерина

студентка 1-го курсу,
кафедра культурології,

Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

БОГИНЯ ШОКОЛАДНОЇ СИЛИ

У далекому космосі, де сузір'я були солодкими, а туманності – вершковими, з найчистіших зірок народилася богиня. Її тіло кольору ніжного молочного шоколаду пахтіло терпким ароматом імбиру, кориці та кардамону. Звали її Віана. Вона була не просто богинею, а справжньою кондитеркою Всесвіту, створюючи найсмачніші ласощі, які тільки можна уявити. У скляних пляшечках і на тарелях у неї зберігалися шоколад, смажений мигдаль у цукрі, трюфелі, зацукровані фрукти й шоколадні цукерки з лікером. Кожна цукерка була унікальною, наповнена особливою

силою та енергією. Віана володіла дивовижною здатністю ясновидіння. Вона завжди знала, чого потребує людина в даний момент. Спираючись на ці знання, вона підбирала для кожного особливі гостинці. Засмученому плинністю життя самотньому старому чоловікові вона подала гарячий шоколад і вафлі з шоколадною скоринкою. Скуштувавши їх і зробивши ковток ароматного напою, чоловік пожавішав і заговорив з богинею. Він розповів їй про своє життя, про свою кохану, яка, на жаль, померла. Віана зацікавлено слухала старого. Вона знала, що зараз йому нелегко, але чудодійні солодощі потроху загоюють рани в серці чоловіка.

Але, напевно, найбільшим талантом богині було її вміння розкривати таланти. Так, одного разу Віана побачила вродливого юнака, який своєю грою і співом зачарував богиню. Цим юнаком виявився Орфей. В дарунок за цей чудовий спів богиня захотіла примножити талант митця й піднесла йому мигдаль у шоколаді. Скуштувавши ці незвичні солодощі, юнак загравав ще майстерніше. Своєю грою і співом він зачаровував людей, звірів, дерева і скелі, від його пісень заспокоювалося навіть бурхливе море.

Не тільки митцям допомагала богиня, відомі на весь світ герої також отримували від неї сили. Відомий герой Геракл, здійснивши всі свої дванадцять подвигів, втопився і зневірився у своїх силах. Він блукав лісом і горами, спостерігав за красою природи, але ніщо не могло звеселити героя. Саме в цей момент Геракл відчув солодкий аромат, що линує з небес.

Перед ним постала богиня неймовірної вроди. Вона передала йому пакуночок сріблястого кольору й зникла. Розгорнувши його, герой побачив трюфель. Здивований юнак скуштував його, і вмить на серці стало легше. Він відчув, як енергія і радість знов наповнили його тіло і душу.

Легенди і розповіді про богиню швидко розповсюджувалися по всьому світу. Всім кортіло спробувати, що ж за чудесні ласощі виготовляє Віана. Багато мандрівників навіть роками намагалися знайти, де вона перебуває. Але в богині був свій невеликий секрет.

Вона не була прив'язана до певного місця. Віана завжди відчувала зміни вітру, він ніби нашіптував їй про потреби людей,

і, гнана стихією, богиня постійно мандрувала з місця на місце. Вона завжди з'являлася, немов миттєвий спалах, там, де її найбільше потребували.

Корисливі люди ніколи не зможуть її знайти, богиня відкривається лише тим, хто справді потребує її допомоги.

Шалата Катерина

студентка 1-го курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

МІФ ПРО МЯУЛОНА – КОСМІЧНОГО КОТА, ПРАВИТЕЛЯ КОТОПОТАМІЇ

На самому початку часів, коли світ ще не був сформований, існувала величезна пустота. У цій пустоті жив могутній Бог на ім'я Нявт. Не існувало як такого образу Нявта – це безтілесний голос, що лунав з безмежного космічного простору. Його слова сприймалися як мелодія, що творила світи. Він був творцем усього живого й неживого, існуючого й неіснуючого. В один момент він вирішив, що не може більше творити самотужки, тож вирішив створити істоту, яка була б його вірним супутником у вічному блуканні.

З глибин своєї душі, зі свого голосу, який звучав як пісня, і з темної матерії Нявт створив першого у світі kota на ім'я Мяулон. Кіт був чорний, як вічна ніч, з великими, наповненими таємничим світлом зеленими очима, схожими на зірки. Серце kota було сповнене космічної енергії. Це був не просто кіт, а космічна істота, що володіла надзвичайними силами.

Нявт і Мяулон разом досліджували безмежну пустоту космічного простору. З кожного їхнього кроку зароджувалися нові світи, зірки й галактики. Так і виникла величезна галактика під назвою Котопотамія.

Мяулон став правителем цієї галактики. Під супроводом голосу Нявта він створював нові планети, кожна з яких була заселена різними котячими породами. Котопотамія символізувала

світло, гармонію та різноманітність. М'яулон намагався зробити так, аби у світі панували мир і дружба між кожною породою. Проте мир тривав не завжди.

Ще на самому початку створення світу на стороні почала зароджуватися темна істота, яка символізувала хаос і руйнування. Вона і стала причиною виникнення війн між світлом і темрявою.

Розпочалася Велика війна. Темна сторона прийшла на кожну планету Котопотамії, і кожній расі котів довелося битися за своє існування і майбутнє галактики.

Після кровопролитних битв М'яулон зібрав усю свою мудрість і силу і за допомогою підтримуючого й рішучого голосу Нявта завдав смертельного удару темряві й нарешті здобув перемогу. Темрява не зникла зовсім, вона лише перейшла на зворотний бік і більше не підступала. Але щоб відкинути загрозу повторного нападу, М'яулон вирішив укласти угоду між світлом і темрявою, за якою вони зобов'язувалися жити в гармонії. Обидві сторони розуміли, що війна не приносить нікому користі, а лише страждання.

Це був переломний момент, з якого Світло і Темрява більше не були ворогами, а навпаки, доповнювали одне одного. М'яулон став символом мудрості й толерантності, він зіграв вирішальну роль у встановленні миру.

Цей міф залишає по собі великий повчальний сенс. Він вчить нас цінувати мир, дружбу і мудрість.

**ХОККУКУЛЬТ: СПРОБА ВЖИВАННЯ В ІНШУ
КУЛЬТУРУ**

Творчість здобувачів-культурологів четвертого курсу.

Країни й мови.
Культурне різноманіття
У єдності світу.

Владислав Калінков

Мудрість століть,
в культурному відрізку –
слова як зерна.

Валерія Кондрашова

Шлях пошуку душі,
слід «Фауста».

Юлія Барська

Тіні вночі лякають,
Страхи в серці киплять,
Сміливо крокуймо.

Валерія Кондрашова

Магнолія цвіте.
Вечір сонця
В квітах догорає.

Дарія Кузнець

Хоробра осінь
Зайняла палку душу,
Сховала промінь.

Дарья Грабіна

Світло, папір, час.
Фотоопарат створює пам'ять,
Мить назавжди.

Ілля Горбатюк

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1

Аль-Худур Д. М. Відтворення руху в авангардному живописі ХХ ст.	6
Афанасьєв О. І. Проблема цілісності історичної пам'яті	11
Афоніна Є. Щоб не плакати, я сміявся: «Заповіт» Франсуа Війона	14
Барська Ю. Внесок української діаспори у розвиток мультикультурного суспільства країн перебування ...	16
Бевзюк Н. П. Особливості феноменологічної герменевтики П. Рікера	20
Бородин Н. Проблема збереження культурної спадщини під час війни: перформанси з відкритим сюжетом	24
Голубович І. В. Проект «екзистенціальної соціальної онтології» Марата Вернікова: двадцять років по тому	27
Готинян-Журавльова В. В. Мультикультуралізм: від піднесення до розучаровання	29
Єременко О. М. Політичний культ мертвих як наслідок десакралізації світу	32
Заблоцька В. П. Ранкове радіошоу як ліки від самотності слухача, голос дружби та єднання в ефірі міста	34
Золотарьова К. С. Справи Мари або демонічні дії та ілюзії образу Будди	42
Кирилюк О. С. Універсально-культурний розбір роману М. Гоголя «Старосвітські поміщики» (Майстер клас зі спецкурсу «Універсалії культури»)	44
Кліменкова Є. С. Український самвидав: від форми опору до предметів мистецтва	59
Ковальова Н. І., Левченко В. Л. Сецесіон як художній та дизайнерський стиль: український досвід	62
Козлова Л. І. Молитва за Україну. Валентин Сильвестров ...	64
Колесник О. С. Романтизм до Романтизму	67
Кондрашова В. А. Підрив традиційної гендерної репрезентації: образ жінки в кіно французької «нової хвилі»	70
Кришевська Л. І. Український нонконформізм: культурні	

зв'язки між Мюнхеном та Одесою	78
Кулаков Ю. О. Архетип: форма життя проти структури	81
Маслов І. Гармонія чеснот та сакральна гра Гільдегарди з Бінгену	83
Михайлюк О. В., Вершина В. А. Культура як інформаційне середовище	87
Москвін І. О. Онтологічні проблеми порядку	90
Raikhert К. The Specific Rationalism of Isaac Newton	99
Рогожа М. М., Павлова О. Ю. Індивідуальна відповідальність в умовах війни: від громадянської автономії до культури пильності	102
Роджеро О. М. Щодо генезису філософської мови	104
Сапіга С. М. Ілюзія сенсу	106
Сидоренко Н. Народження усвідомленої України: опера Олександра Родіна «Катерина»	110
Сумченко І. В. Культурфілософські та антропологічні засади урбаністичного проєкту та його презентація в історії культури	112
Томашевська-Гарачук Ю. М. Переосмислення культурної спадщини: методика запобіганню відтворення колоніальних паттернів	118
Тормахова А. М., Товмаш Д. А. Феноменологічні аспекти вивчення культурної спадщини у сучасному гуманітарному дискурсі	122
Чайковська В. Г. Гібридизація французької спадщини в японській культурі ХХ ст.	126
Шевцов С. П. До питання народження наукового знання	132
Щокіна О. Філософія часу у візуальному мисленні українських художників сьогодення	135
Явтушенко А. С. Трансформація художньої мови як інструменту візуального мистецтва на початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році	121

РОЗДІЛ 2

УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНА СТРУКТУРА ТЕКСТІВ

Кирилюк О. С. Передмова до розділу «Універсально-культурна структура текстів»	144
Жиліховська Т. В. Універсально-культурна структура міфу «Нарцис»	145
Гацковський Ю. В. Аналіз казки «Колобок» за універсально-культурним шаблоном	150
Іванченко Д. В. Універсально-культурний аналіз української народної казки «СІРКО» («Жив був пес»)	157
Щукін Ю. С. Універсально-культурний аналіз казки Братів Грімм «Дитя Марії»	166
Амбражей М. Ю. Граничні підстави культури у детективному лабиринті: аналіз роману Єремія Парнова «Третє око Шиви»	169
Любека І. М. Універсально-культурна структура трилогії Лю Цисіня «Пам'ять про минуле Землі»	190
Онопчук І. М. Універсально-культурний аналіз фільму «Інтерстеллар»	205

РОЗДІЛ 3

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ З МІФОТВОРЕННЯ

Дубовська К. Міф про те, як з'явилися собаки	215
Гетьманчук А. Міф про Дедала й Тала	216
Зайцева Є. Міф про створення китайського Нового року ..	220
Лашкова В. Міф про русалку	222
Литвиненко М. Міф про Суршена	228
Пушкаренко П. Міф про Якимів міст	230
Садовий Я. Міф про гармонійне сотворіння світу	232
Татаров І. Смерть, сад та битва	234
Тимошук К. Богиня шоколадної сили	237
Шалата К. Міф про Маялона – космічного кота, правителя Котопотамії	239
ХОККУКУЛЬТ: СПРОБА ВЖИВАННЯ В ІНШУ КУЛЬТУРУ	241

Наукове видання

V ВЕРНИКОВСЬКІ ЧИТАННЯ (2025)

МАТЕРІАЛИ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ ПАМ'ЯТІ МАРАТА ВЕРНИКОВА

*Електронне видання мережевого використання
(українською та англійською мовами)*

Відповідальний редактор В. Л. Левченко
Комп'ютерна верстка та оригінал-макет – В. Л. Левченко

Затвердж. 10.05.2025. Шрифт Times New Roman
Системні вимоги: операційна система сумісна з програмним
забезпеченням для читання файлів формату PDF.
Обсяг 1,8 МБ. Зам. № 2970.

Видавець і виготовлювач:
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Свідоцтво суб'єкта виконвчої справи ДК № 4215 від 22.11.2011 р.
65082, м. Одеса, вул. Університетська, 12, Україна
Тел. (048) 723 28 39, e-mail: druk@onu.edu.ua