

# ІІІ ВЕРНИКОВСЬКІ ЧИТАННЯ (2023)

МАТЕРІАЛИ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ  
ПАМ'ЯТІ МАРАТА ВЕРНИКОВА



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

## **ІІІ ВЕРНИКОВСЬКІ ЧИТАННЯ (2023)**

МАТЕРІАЛИ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ  
ПАМ'ЯТІ МАРАТА ВЕРНИКОВА

ОДЕСА  
ОНУ  
2023

**УДК 1:130.2(082)**  
**T665**

**Головний редактор:**

**В. Л. Левченко**, канд. філос. наук, доц. (Одеса).

**Редакційна колегія:**

**І. В. Голубович**, докт. філос. наук, проф. (Одеса);

**М. В. Кашуба**, докт. філос. наук, проф. (Львів);

**О. С. Кирилюк**, докт. філос. наук, проф. (Одеса);

**К. В. Райхерт**, канд. філос. наук, доц. (Одеса);

**О. М. Роджеро**, канд. філос. наук, проф. (Одеса);

**В. В. Готинян-Журавльова**, докт. філос. наук, проф. (Одеса);

**С. П. Шевцов**, докт. філос. наук, проф. (Одеса).

*Рекомендовано до друку вченою радою  
факультету історії та філософії ОНУ імені І. І. Мечникова.  
Протокол № 7 від 30 травня 2023 року.*

**T665** **III Верниківські Читання (2023)** : Матеріали Наукових читань пам'яті Марата Верникова / відп. ред. В. Л. Левченко – Одеса : Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2023. – 132 с.

ISBN 978-617-689-478-0

*Збірка містить тези доповідей та статті, представлені на III міжнародну конференцію Наукові читання пам'яті Марата Верникова, яка відбулася у 2023 році 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 978-617-689-478-0

© «Одеська гуманітарна традиція», 2023

© Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2023

© Центр гуманітарної освіти НАН України, 2023



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.

**Афанасьєв О. І.**

доктор філософських наук, професор,  
Національний університет  
«Одеська політехніка»,  
кафедра філософії, історії та політології.

**Василенко І. Л.**

кандидат філософських наук, доцент,  
кафедра міжнародних відносин  
соціальних комунікацій та ІТ-права,  
Державний університет  
інтелектуальних технологій і зв'язку  
м. Одеса

## **СТРАТЕГІЧНІ НАРАТИВИ В ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКОМУ ВИМІРУ**

Загалом, наративи - це якісь оповідання, історії, де компактно викладено щось цікаве і важливе. Але це лише зовнішня оболонка. По суті наратив це не просто якась історія, він є ґрунтовним засобом нашої мови, нашого спілкування і розуміння подій і світу загалом.

Наратив певним чином побудований і його структура засвоюється разом з нашою мовою і мисленням, тому вона не завжди усвідомлюється. Але розуміння цього феномену дозволяє розуміти причини і сутність людських поглядів, вчинків, переконань. Серед структурних елементів наративу відзначають, по-перше, наявність кінцевої мети розповіді, з якої ті події, про які йде мова, отримують пояснення. По-друге, у наративі майже автоматично здійснюється добір найважливіших подій, що безпосередньо стосуються кінцевої мети, а всі інші опускаються, наче їх і не було зовсім. По-третє, у наративі впорядковуються події у певну часову послідовність. Кожна наступна подія, як правило, є наслідком попередньої події. Завдяки цьому надається сенс тій чи іншій послідовності описуваних подій. По-четверте, наратив певним чином оформлений як стабільний, прогресивний або регресивний. Тоді події в оповіді розгортаються відповідним

чином.

Якщо не враховувати зазначені риси наративу, то всяка розповідь, будь-яка історія, виглядає закономірною послідовністю, яка нібито саме так і відбувалась в реальності. Але це лише найвне враження. Реальність не зовсім така, а часто зовсім не така. І загалом дуже непросто віднайти більш-менш адекватний наратив. Історії розповідаються з певних позицій, у певному контексті, через що представляється далеко не вся реальність, та й то по-різному. Водночас опис подій не є винятковим винаходом оповідачів, оскільки говорить про реальні речі та події. Прикладом можуть слугувати тексти в підручниках з історії, коли історичні події, що справді мали місце, вибудовуються в контекстах розвитку, прогресу чи навпаки - занепаду, і інтерпретуються в певному ціннісному, ідеологічному, патріотичному, виховному та інших контекстах.

Останнього часу набуло актуальності виокремлення особливого виду наративу - стратегічного наративу. Стратегічним наративом зазвичай вважають загальнодержавні цілі, засоби їхнього досягнення, відповідні моральні, історичні, економічні і інші аргументи, які пов'язані між собою у певну розгорнуту розповідь, що і робить усе це наративом. У скороченому, стислому вираженні вони набувають вид лозунгів, символів, програм тощо, що також є наративом, але прихованим, згорнутим.

Стратегічні наративи можна поділити на два типи. Перший тип стратегічного наративу орієнтується перш за все на загальнолюдські інтереси і цінності: демократичні ідеали, принцип гуманізму, права і свободи людини, серед яких право на мир тощо. Вони фіксують те, що сприяє збереженню людства і людяності, і в цьому сенсі вічне і загальне, що спрямовує людство до вищих розумних цілей. По суті, тільки це сприяє виживанню, існуванню, розвитку людства. Такі стратегічні наративи часто є загальнолюдськими метанаративами або корегують з ними. Метанаративи значною мірою створені штучно, раціонально, всупереч тваринній, щоб не сказати звірячій, сутності людини, що здатна згубити її своїми деструктивними проявами. Своє втілення вони знайшли в ідеалах Просвітництва, у проєкті модерну,

хоча, зрозуміло, витoki простежуються і в стародавніх міфах, і в ідеалах античності та Відродження, і в моральних нормах християнства, буддизму, ісламу та інших релігій. Нас не має бентежити удавана штучність, надуманість, літературність метанаративів, що виявляється і у доборі та впорядкуванні лише деяких цінностей, і в їхній спрямованості до свідомо відібраних цілей, і в їхній сюжетній побудові, і в інших проявах наративності. Найчастіше метанаративи набувають згорнутого характеру, ущільнюючись у ціннісних категоріях.

Другий тип стратегічного наративу орієнтується на вузькогрупові, вузькодержавні інтереси, які суперечать інтересам інших держав, іноді навіть національним інтересам і, що особливо важливо, загальнолюдським інтересам. Цей тип стратегічних наративів потребує особливої ідеології для свого обґрунтування. Значне місце там посідають псевдоісторичні метанаративи, проізані сучасними міфами.

Міфотворчість в ідеологічній площині вельми ефективна. Красиві абстрактні поняття персоніфікуються на звичайних людях і подіях або, навпаки, останнім надається особливий сакральний чи негативний зміст. Усе це надзвичайно небезпечно, оскільки занурює людину у вигаданий нереальний фантастичний світ, через що реальність викликає недовіру та неприйняття. Міфологічні образи сприймаються як реальність, і зазвичай у них вірять не лише пересічні люди, а й самі творці міфів. Міфотворчість дає змогу подати приватний інтерес деякого владного угруповання як загальнозначущий: загальнонаціональний або навіть загальнолюдський. Цьому слугують відповідні цінності, взяті на озброєння із загальнолюдського чи національного арсеналу минулого, або спеціально вигадані. Зазвичай вони неспроможні з наукового погляду, часто сміховинні, але сприймаються всерйоз багатьма людьми з різних причин. Серед них і погана поінформованість, і брак знань, і соціально-психологічні комплекси тощо. Ідеологічні наративи мають часом серйозне теоретичне обґрунтування, як, скажімо, в марксизмі. Виникає ілюзія науковості таких наративів і вони легко засвоюються навіть



освіченими людьми, а в спрощеному вигляді значною частиною населення, причому не тільки через ідеологічні канали, а й через освітні структури, літературу та мистецтво, повсякденні практики.

Нині вже очевидно, що небезпека стратегічних наративів другого типу зростає багаторазово в тоталітарному або авторитарному суспільстві, коли вони проголошуються істинним знанням і стають основою політики та взагалі ставлення людей до того, що відбувається. Її небезпека не завжди відчувається індивідуальною і масовою свідомістю завдяки численним міфам, особливо історичним, що розквітають пишним цвітом за умов, коли інші думки заборонено або витісняють із фокусу суспільної уваги.

Зрозуміло, непросто в кожному конкретному випадку дати оцінку стратегічним наративам. Однак загальний, принциповий, вихідний критерій очевидний. Це загальнолюдські цінності, а не цінності окремих груп або маргінальних ідеологій.

**Бевзюк Н. П.**

к. іст. н., доцент,  
кафедра філософії,

Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

## **ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ СОЦІАЛЬНОЇ СИСТЕМИ І ТЕОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ**

Теологія культури покликана визначити конкретний релігійний досвід у своєму системному соціальному виявленню. Теологія культури є проявлення релігійного досвіду, який осмислює феномен релігійного як субстанцію культури, а не як одну з його галузей. Поза буттєвістю соціального і тотального прояву релігійного культура є засобом існування віруючої (у міжконфесійному значенні) особистості. Д. Бонхеффер пише: «Може, як мені сьогодні здається, якраз поняття Церкви дає можливість прийти до усвідомлення сфери свободи (мистецтво, освіта, дружба, гра)? Тобто не вилучати «естетичне існування» (Кьєркегор) з Церкви, а якраз в ній обґрунтувати її по-новому? Бо хто, наприклад, в наші дні здібний безтурботно віддаватися музиці або дружбі, грати і радіти? От звичайно не «етична людина», а тільки «християнин». Жива і конкретна інтерпретація давнього символу Царства Божія стала основним символом, увібравши в себе принципи релігійного досвіду, систематизувавшись у систему культурного і соціального устрою світу. Д. Бонхеффер виходить з того, що західний світ перестав бути в традиційному сенсі цього слова «християнським». Це безбожний світ або, за словами М. Гайдегера, «знебожений світ».

Результатом такого радикального осмислення «релігійного» стало і інше розуміння культури, яка губить своє конкретне і реальне застосування, усе більше абстрагуючись, гублячи свою цілісність, перетворюючись у абстрактну емоційну тривогу стурбованої своїм існуванням людини. Вихідною розумовою дією такого розуміння культури є її соціально-економічне обґрунтування, завдяки тому культурному розвитку і соціальній

системі відводиться багатоступінчаста роль, «надаючи одному і іншому усе більшу абстрактність. Такий роздріб змісту за допомогою абстракції складає розділення праці. Звичка до цієї абстракції споживанні, у пізнанні, у знанні і в поведінці і складає культуру у цієї сфері – взагалі формальну культуру» [2, с. 343]. У результаті відбувається абстрагування соціального і культурного.

Культурі як екзистенційному сприйнятті і інтерпретації релігійної ситуації людини доводиться мати справу безпосередньо з буттям людини, яка страждає, бореться, переживає різні конфлікти. Цей «безпосередній досвід» релігійної культури стає єдиним оточенням, надаючи підґрунтя для створення різноманітних культурних форм і явищ. В цьому безпосередньому досвіді необхідно бути справді реалістичним і практичним, бо людина, перебуваючи у тривозі і в стражданні, не буде звільнена будь-якими теоріями або загальними абстрактними законами.

П. Тілліх назвав В. Джеймса і Дж. Д'юї філософами, але ж вони й релігійні психологи. Взаємозв'язок двох дисциплін вказує на інший аспект екзистенційного підходу: він має справу з соціально-психологічними категоріями – «досвід», «тривога» та ін., але він цікавиться розумінням цих аспектів людського життя на більш глибокому рівні, який П. Тілліх визначив як «чиста актуальність», «онтологічна реальність». Екзистенційний підхід не є рухом назад до кабінетних спекуляцій, а є спробою зрозуміти людську поведінку і досвід за допомогою основоположних структур – структур, які лежать в основі науки про людину.

У другій половині ХХ століття статус екзистенційного підходу став домінантою західного мистецтва, літератури, теології і філософії. Крайній ступінь виразності екзистенційної позиції виявляється у Ж.-П. Сартра: тільки у тій мірі, у якій ми підтверджуємо своє існування, ми маємо якусь сутність, тобто «існування передє сутності». Це і є основною причиною, за якою Сартр наполягав на висновку «Ми самі – наш вибір». «Сутність» як домінанта екзистенційного вибору у системі «культура і релігія» проявляється у всіх системах соціальної взаємодії, вони передбачаються в логічних, математичних формах, інших

поглядах на істину, не залежних тільки лише від індивідуальних особливостей самого носія культури. Але неможливо сказати, що ви зможете адекватно описати або зрозуміти буття іншої людини на «сутнісній» основі. Для буття іншої людини нема таких понять, як істина і реальність без її участі в них, усвідомлення їх і наявності будь-яких відношень з ними. У будь-який момент соціально-психологічної діяльності можливо продемонструвати, що тільки істина, яка стала об'єктивною даністю, стала більш ніж просто абстрактною ідеєю. Тільки така істина, яка справді переживається на усіх рівнях людського буття, включаючи і те, що ми називаємо напівсвідомим і безсвідомим, не забуваючи про елементи свідомого прийняття рішення і відповідальності, - тільки така істина має можливість змінити людське буття.

Соціальний механізм або динаміка, кожна сила або пробудження передбачає такі нижчі соціальні структури особистості, які є безкінечно більш значущими, ніж самі ці механізми пробудження і сили. Вивчаючи ті сили, які детермінують життя, людина у тій чи іншій мірі знаходить якусь орієнтацію і, таким чином, стає залученою у деякий вибір; не важливо, яким би незначним був цей вибір, вона відчуває почуття свободи, нехай навіть трохи вловиме. Це не «загальна сума», хоча вона включає в себе механізми, пробудження і сили. Це та більш глибока структура, від якої вони отримують своє значення. Ця структура передбачає особливий малюнок можливостей окремої живої людини, одним із проявів якого є цей механізм. Даний механізм є одним із багатьох засобів втілення можливостей людини у дійсності. З цієї точки зору самосвідомість як така неминуче несе у собі елемент рішення, зосередженого на явищах культури незалежно від їх релігійного значення.

**Готинян-Журавльова В. В.**

д. філос. н., доц.,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

## **ЛЮДСЬКЕ ВИМІРЮВАННЯ КУЛЬТУРИ ЧЕРЕЗ ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ**

Культура є специфічною формою буття людини, особливою формою її діяльності, її сутності, тим, що виокремлює людину від тваринного світу. Вона є продуктом суспільного розвитку людства і водночас якісною характеристикою суспільства, за допомогою якої формуються переконання, настанови, виробляються критерії оцінки матеріальних і духовних цінностей, визначаються власні ціннісні орієнтації. На думку Ю. Ж. Шайгородського, цінність є своєрідним культурним кодом. Він підкреслює, що «кожна культура породжує власну ціннісну систему. Саме за її змістом можна судити, наскільки успішно відбувається процес культурної ідентифікації нації, народу, розвивається чи руйнується національна свідомість, зберігає себе нація як носій унікального, лише їй притаманного, чи поступово втрачає ці риси. Саме існування «культурного коду» зазвичай є доказом не одно-, а багаторядного розвитку цивілізації» [1, с. 6]. Звідси випливає розуміння культури як специфічної людської діяльності.

Г. Ріккерт розумів культуру як систему цінностей, зокрема таких як істина, краса, надособистісна святість, моральність, щастя, особистісна святість. Цінність взагалі є центральною категорією його філософії. Він зазначає, що проблема цінності «є проблемою «значимості» цінності, і це питання жодним чином не співпадає з питанням існування акта оцінки» [цит. за 2, с. 302]. Цінності є тим, що має величезне значення, що потрібно людині. Цінності присутні в дійсності лише як блага в об'єкті і як оцінка в суб'єкті. Вони надають сенс акту оцінки, який створює блага. Сукупність усіх благ утворює сферу культури. Культура, таким чином, є частиною дійсності, яка пов'язана з цінностями. Так, для В. Віндельбанда культура є галуззю, де людина вільно обирає

цінності відповідно до їх розуміння і усвідомлення. Саме цінність, як компонент культури, виявляє, підкреслює людський вимір культури [2]. На думку дослідниці Е. Заредінової, цінність «характеризує людський вимір суспільної свідомості, оскільки проходить крізь особистість, її внутрішній світ. Цінність – це щось усе проникаюче, що визначає сенс і всього світу, й кожної особистості, й кожної події, й кожної людини. Тому культура в її аксіологічному зрізі має розумітися як міра одухотворення соціальних і природних відносин, міру олюднення та гуманності яких вона уособлює» [3, с. 199].

Таким чином, культура виступає сукупністю матеріальних і духовних цінностей, які створені людством. По суті це спосіб відношення людини до природи, суспільства, до самого себе, в ході якого людина засвоює створену раніше культуру, також відтворює культуру, створюючи нове на основі отриманих знань, умінь, навичок, здібностей, засвоєних нею як цінності. Культура розпізнається у відношеннях людини до дійсності, до інших людей, до самого себе, а відношення людини до культури є важливим не лише для культурного розвитку людини, а й для існування самої культури.

Культура є надприродним результатом життєдіяльності людини. Саме завдяки культурі людина змогла виокремитися з тваринного світу і поступово набути власне людських рис, людських ознак. Перші заборони, табу, заповіді, формування традицій, моральних норм, системи цінностей, законів є специфічними, властивими культурі, формами регулювання пристрастей, бажань, поведінки людини в суспільстві. Тому сутність культури можна досягнути лише через діяльність людини. Поза людиною, поза діяльністю людини культура відсутня. Вона породжена необхідністю людини об'єднуватися у спільноту задля забезпечення виживання, власних потреб, умов існування. Людині необхідно постійно звертатися до навколишнього світу в пошуках необхідної енергії, інформації для удосконалення самої себе і навколишнього світу. Отже, культура є творчою діяльністю, носієм загальнолюдських цінностей, які направлені на перетворення людської історії у внутрішнє багатство особистості,

у світ її цінностей, таких як добро, милосердя, дружба, любов, істина, справедливість, працелюбність тощо.

### **Список використаної літератури**

1. Шайгородський Ю. Суспільна мораль як система цінностей. Правові засади захисту особистісних цінностей та суспільної моралі: збірник нормативних актів України / Уклад. : Ю.Ж.Шайгородський, К. П. Меркотан. К. : Укр. центр політ. менеджменту, 2007. С. 5–20.
2. 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.
3. Заредінова Е. Культурні та особистісні цінності: логіка взаємозв'язку. Науковий вісник МНУ імені В.О.Сухомлинського. Педагогічні науки. 2017. № 2(57). С.197-201.

**Грабіна Д. Д.**  
студентка 2 курсу,  
кафедра культурології,  
Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

### **ВПЛИВ НАУКОВИХ І ТЕХНОЛОГІЧНИХ ФАКТОРІВ НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА: АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЇ Д. РАСКІНА**

Розпочавшись в Англії в другій половині XVIII ст. та розповсюдившись по всьому світу упродовж XIX ст., промисловий переворот буквально змінив життя усіх людей. Перехід від аграрної ремісничої економіки до міської машинної супроводжувався бурхливими емоційними всплесками мас, невдоволених різкими змінами (незважаючи, на те, що і прибічників було достатньо). Індустріалізація сприймалася вороже і викликала сумніви щодо її появи.

Звичайно, що це відбувалось не без втручання науки, більше того, «наукова революція» стала головним рушієм перевороту. Завдяки неустанній праці вчених над становленням нової математики, фізики та ін. радикальних змін, які задовольняли б потреби суспільства в прогресивному промисловому розвитку, не можливо було уникнути цих змін. Це, передусім, передбачало забезпечення індустріалізованим країнам економічного зростання.

Індустріалізація в тогочасній Англії народжувала нові «залізні» міста, перетворюючи яскраву, живописну, мальовничу сільську місцевість на сіру і пригнічену. Митці задалися питанням, чи зможе машина створити такі витвори, які б відповідали слову «мистецтво». В творчому просторі повисло екзистенційне питання. Занепокоював і приголомшливий зріст фабричних виробів текстилю, посуду, меблів і не тільки. Така масова виробка продуктів здешевлювала їх і цілком задовільняла ту частину населення, яка не була культурно просвіченою і при цьому являла собою звичайного (деколи бездумного) споживача, позбавленого цінності естетичного смаку. Фактичне зникнення «ремесла»,



перехід від мануфактури до машинного друкування і прихід великої кількості заводів збільшили і кількість безробітних. Протести були неминучі.

Цікаву рефлексію на цю проблему зробив знаменитий філософ мистецтва і естетичний критик Джон Раскін. Він був надзвичайно талановитою особистістю, попри всі можливі психічні порушення і складні відносини з батьками, і був відомим англійським критиком, художником і поетом, який дуже вплинув на розвиток мистецтва. В цей час в 1848 році утворилося братство «Прерафаелітів», своєрідних бунтарів, меценатом яких і став сам Раскін. Ідея Прерафаелітів заключалась в тому, що об'єднавшись в спілку, вони встали проти сірості академізму, консервативних настанов і смаків, прагнучи відновити мистецтво до Рафаеля (звідси і назва «Прерафаеліти»), знову звернутись до краси природи, яскравих кольорів, чіткості і детальності витворів.

Данте Габріель Росетті – засновник братства і самий радикальний його учасник, писав свої критерії щодо спілки: «Кожен художник повинен бути поетом, а кожен поет – художником». Це означало лише одне: товариство включало в себе дуже сильних представників різних галузей мистецтва (скульптори, поети, переважно художники та ін.), об'єднаних однією ідеєю. Всі вони володіли неймовірним талантом і мали великі амбіції, які успішно реалізовувались, в тому ж числі, і завдяки їх юному віку. Малюючи переважно з натури, відтворюючи релігійні сюжети, вони торкалися соціальних проблем.

Звичайно, що така активно-радикальна позиція привернула на себе увагу і на товариство посипалися негативні відгуки з усіх сторін, але і вони зустрілися із супротивом критиків, захищаючих ідею молодих митців, серед яких був і сам Джон Раскін. Він, у свою чергу, абсолютно заперечував можливість одночасного існування машини і мистецтва, боровшись за можливість відродити деяку традиційність епохи середніх віків. Раскін обурювався і відчував огиду до продуктів, зроблених машиною, буквально з-за руйнування нею тієї краси, створеної людськими руками. Тому всі свої твори він писав подалі від міст,

в особистому зеленому саду, де знаходилася його друкарня, розсилаючи свої книги безпосередньо диліжансом і уникаючи будь-якого контакту з поїздами. Його заслуга перш за все полягає в тому, що Раскін був один з перших, а можливо навіть і першим, хто підняв питання промислового мистецтва. Його справа полягала в тому, щоб донести до людей важливість звернення до природи, її форм, духовного наповнення, якщо ті хочуть бути компетентними в своїй творчості і, як наслідок, впевненими в якості свого життя. Тому йому і відгукнулася тема прерафаелізму.

Після смерті Раскіна у 1900 р. його послідовником став Вільям Морріс, який і здійснив практично ідеї Раскіна, проклавши цей шлях до відродження ремесел у країнах Європи. Морріс був фактично початківцем ідеї мінімалізму, які полягали в повній гармонізації з навколишнім середовищем. Наприклад, побудувавши «Червоний Будинок» і облаштувавши його під майстерню (де виготовлялись меблі, шпалери килими та інші елементи дизайну, з ідеєю їх неідеальності і значимістю природних форм, естетизуючи буденне життя), він створив такий собі об'єкт протесту, де все виготовлялось людськими руками і живою працею. Здобувши успіх, справа переросла в фабрику із виготовленням текстилю, кераміки, меблів, шпалер, де останні мали неабиякий попит із-за авторських дизайнів від самого Морріса, ескізи яких посилались на Середньовічну тематику. Завдяки цьому і значно збільшився об'єм продажів на товари ручної роботи, згодом зробивши їх суспільно прийнятими, актуальними і дорогими з точки зору значущості і смаку. Фабрика працювала аж до 1940 року після смерті Морріса, підтримуючи ідею «мистецтва у буденному житті».

В сучасному світі із появою «GPT chat», «Midjourney» і інших програм штучного інтелекту, які буквально вже пишуть вірші, малюють картини, створюють дизайни та ін., знову постала проблема боротьби за духовність і етичні норми. Історія, що розпочалося 200 років тому, називаючись «індустріалізацією», повторюється зараз, з'являючись перед нами у формі штучного інтелекту. Боротьба, яку розпочав Раскін, і у свій час по-суті її

виграв, почалася знов, тільки в іншому контексті (відповідно нашій епосі). Митці знову ризикують втратити роботу, і знову технологічні інновації втручаються в культурний простір, намагаючись викривити поняття. Тепер всім митцям (і не тільки) варто задати питання: як залишитись людиною в світі, де штучний інтелект зазіхає на сфери свободи і творчості?

**Заярнюк Е. І.**

студентка 4 курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

## **ОСОБИСТІСНИЙ ЗРАЗОК ЯК ОСНОВА МОРАЛЬНОЇ СКЛАДОВОЇ СУСПІЛЬСТВА**

Перш ніж почати говорити про особистісну модель як основу моральної складової суспільства, необхідно з'ясувати, що таке «особистісна модель». Загальновідомо, що кожна культура побудована на процесі передачі знань і цінностей від одного покоління до іншого. Це є важливим елементом культурної спадкоємності, оскільки дозволяє зберігати традиційні вірування, звичаї та практики. Важливу роль у передачі знань відіграють особистісні моделі. Під «особистісною моделлю» розуміють зразкову особистість, яка є носієм якостей, необхідних для відтворення культури, для того, щоб представники певного соціального середовища відповідали її ідеалам і стандартам.

Особистісна модель культури – це теоретична концепція суспільства або цивілізації, яка втілює в собі найвищі принципи і цінності людства. Вона базується на принципах єдності, справедливості, гармонії та поваги до всіх форм життя. Ця ідеалізована культура не існує в реальності, але слугує ідеалом, до якого слід прагнути. Вона використовується в соціальній і політичній теорії для обговорення та аналізу різних форм суспільства і культури. Наприклад, її можна використовувати для оцінки і порівняння різних форм правління, економічних систем і соціальних структур. Він також може бути використаний для вивчення того, як певні культурні цінності, такі як індивідуалізм і колективізм, формують і впливають на суспільство.

Як соціальні істоти, люди не можуть не дотримуватися певних правил. Це є необхідною умовою виживання людства, цілісності суспільства та сталості його розвитку. Водночас правила і норми також захищають індивідуальні інтереси та гідність людини. Серед таких норм найважливішими є норми моралі, як зазначає М. Урій:

«Мораль – це система норм, правил, що регулюють спілкування і поведінку людей з метою забезпечення єдності суспільних та індивідуальних інтересів» [6, с. 133].

Не можна не погодитися з Т. Барно [1, с. 8]. Дуже трагічно, що люди не усвідомлюють своїх внутрішніх духовних можливостей, що призводить до того, що життя переходить у площину ілюзорних форм існування. Для суспільства це обходиться мільйонами нереалізованих особистих втрат, насиченням повсякденного життя такими негативними та антисоціальними явищами, як алкоголізм, наркоманія, проституція. Особистості платять високу ціну за нереалізованість.

Сьогодні ситуація є серйозною не лише в економічній та політичній сферах, але й у сфері моралі. Перш за все, всіма доступними, але гуманними методами необхідно звільнити людину, яка втратила себе від бездуховності. Саме тому необхідне філософське дослідження різноманітних проблем людського буття. Можливо, це один з найнеобхідніших засобів вирішення глобальних проблем людської духовності.

Таким чином, мораль служить духовному об'єднанню суспільства. Моральна людина уособлює свободу людського духу і право робити вибір, навіть якщо вона стикається з абсолютною необхідністю зробити щось проти своєї совісті. Мораль веде людину до того, що є найкращим. Мова моралі апелює до совісті. У цьому контексті етичні цінності повинні змусити кожну людину думати не лише про власний добробут, а й про добробут групи, змусити її діяти раціонально, щоб уникнути незручностей. В історії філософії та етичної думки існувала ідея, що моральні якості притаманні людині від народження. Наприклад, французьке Просвітництво вважало, що люди за своєю природою є добрими. Деякі представники східної філософії, навпаки, вважали, що людина за своєю природою зла і є носієм зла. Дослідження процесу формування моральної свідомості показало, що для таких категоричних тверджень немає жодних підстав. Моральні принципи не є вродженими в людині. Вони формуються в родині на основі поданого прикладу, а в процесі спілкування з

оточуючими, в процесі навчання і виховання в школі, в процесі ознайомлення з пам'ятками світової культури вони доповнюють вже досягнутий рівень моральної свідомості і здатні сформувати власний моральний світогляд на основі самовиховання.

Як зазначалося раніше, вважається, що моральна свідомість, яка пов'язана з формуванням базових цінностей світогляду людини, слугує універсальною духовною основою для орієнтації людини в соціальному середовищі. Таким чином, етизація інтересів спостерігається в усіх сферах суспільного життя. Таким чином, функцію образу тієї чи іншої дії у свідомості можна виразити як складну сукупність голосів. Аналізуючи певні життєві ситуації, ми не тільки застосовуємо вже існуючі моральні принципи, але й уявляємо, як би вчинила та чи інша людина на нашому місці. Викривлення в моральному розвитку відбуваються тоді, коли ця внутрішня суперечка не вирішується.

Через совість реалізуються найвищі норми здатності людини до моральної самосвідомості, самовизначення моральних обов'язків, самоповаги та самоконтролю поведінки. Виховання розвиває совість до найвищого рівня, коли людині краще не жити, ніж жити не по совісті. І навпаки, саме правильне виховання може заглушити альтруїзм, совість і сором. Моральне виховання – це цілеспрямоване формування моральної свідомості, звичок і навичок моральної поведінки та розвиток морального почуття. На основі загальнолюдських і національних моральних і духовних цінностей формуються різноманітні особистісні якості, які складають зміст морального виховання. До них належать доброта, чесність, повага, чуйність, милосердя, справедливість, дисциплінованість, скромність, ввічливість, працелюбність, почуття колективізму, материнства і батьківства, екологічна і правова культура. Основою морального виховання є етичне виховання. Деякі завдання етичного виховання є безпосередніми, такі як формування морального досвіду і знань правил суспільної поведінки, раціональне використання вільного часу, турбота про інших, відповідальність за доручену справу, чесність, принциповість, дисциплінованість, розвиток таких якостей як честь, почуття обов'язку і поваги.

Питання виховання моральної культури – це питання формування людини в людині, її духу, її людських цінностей, її «доброго серця», її людської свідомості та людського знання. Моральна культура несе в собі загальнолюдські цінності, національні ідеали, які відображають рівень розвитку цивілізації в той чи інший історичний період. Кожен період представляє свої норми суспільної та індивідуальної моралі. Це свідчить про невичерпність і вічну багатовимірність моральної культури та об'єктивізацію необхідності її постійного вивчення.

Вона виявляється у стійкості переконань і вірності ідеалам, в адекватності розуміння й оцінювання інших і самого себе, у самостійності та правильності рішень, у моральній надійності, у стійкості до внутрішніх імпульсів та у здатності враховувати й раціонально переважати зовнішні обставини. Без розвитку свідомості немає і не може бути морально досконалої особистості, здатної до розуміння свого місця у світі та сенсу життя, до морального самовизначення та реалізації своєї соціальної сутності [2, с. 18].

Як справедливо зазначає О. Ушаков, сьогодні стає дедалі очевиднішим, що успіхи науково-технічного інформаційного прогресу не привели до підвищення рівня моральності та духовності людства, а часом спостерігається зворотна тенденція. Саме тому чимало науковців, діячів культури та релігії вважають, що одним зі шляхів подолання цієї кризи є розвиток духовності, яка має пронизувати всі сфери життя суспільства і бути спрямована на його гармонізацію. Об'єднання наукових знань і давніх духовних традицій – один зі шляхів морального прогресу суспільства [5, с. 238].

Тому формування моральних засад сучасного українського суспільства, а відтак і нової культури, має базуватися на загальноприйнятих нормах, що є історично збалансованими, водночас зорієнтованими на майбутнє і сприяють встановленню гармонії між людським суспільством та природою. Нова мораль і нова культура не повинні бути абсолютно новими. Нові історичні умови вочевидь вимагають повернення до первісних національних і загальнолюдських моральних норм та їх нового усвідомлення,

визнання і прийняття. Людина має розвиватися як моральна особистість. Моральність розкриває загальну природу людини, її відмінність від тварин, як справедливо зазначає В. Огнев'юк [4, с. 296], тож моральність – це не лише основа культури, а й насамперед сама культура. Українці, які лише нещодавно почали розуміти переваги власної свободи та долати нівелювання особистості, можуть сприймати висловлювання Ніцше як повернення до минулого, в якому колектив поглинав особистість. Але водночас це й застереження сучасній педагогіці від надмірного захоплення особистістю, оскільки крайній індивідуалізм не менш небезпечний, ніж панування групи. Не втратити державу і мораль – така перспектива завдання українського суспільства, як пише В. Липинський: «Вавилон розклався, а старий Рим загинув тому, що його матеріальна частина випередила суспільну мораль» [3, с. 204].

Таким чином, вищесказане дає підставу зробити висновок про те, що проблема формування і виховання морального характеру є життєво важливою в сучасному суспільному житті. Розв'язання цієї проблеми веде до виявлення джерел, механізмів та орієнтирів відносно замкненого кола, через яке можливий справді ефективний процес сталого розвитку будь-якої соціальної системи. За сучасних умов суперечностей і конфліктів одним із чинників соціальної та політичної стабільності є мораль та її індивідуальний прояв – моральність.

Сьогодні сучасне українське суспільство перебуває на важливому і складному етапі свого розвитку. Хоч би як оцінювати соціально-політичні процеси, що відбуваються в Україні, важливо знати, що сам факт політичних дебатів і суперечок впливає на духовне життя суспільства. Публічність та альтернативність поглядів створюють ситуацію, в якій у людини формується світогляд, що вимагає усвідомлення власного погляду на речі й осмислення своєї громадянської та моральної позиції. Толерантність, потреба в діалозі, спілкуванні, що розуміється в найширшому розумінні, поступово стають домінуючими в розвитку цивілізації, а готовність вислухати чужі думки, зрозуміти їхні резони і способи їх обстоювання відіграє дедалі важливішу



роль у суспільному житті. Природно, що перехід від репресивно-ідеологічної системи Радянського Союзу, що ґрунтувалася на придушенні та маніпуляції людською свідомістю, до побудови справжнього громадянського суспільства не може бути здійснений відразу, і на цьому шляху завжди будуть зустрічатися відгалуження та затори, долати які будуть люди, які мислять і діють самостійно, – інша особистість, інша воля, інший світогляд, самодостатній та необхідне формування суб'єкта, який апріорі приймає унікальність цінностей.

#### Список використаної літератури

1. Барно Т. Моральний занепад і тяжіння до моральних основ соціального життя // *Духовність українства: зб. наук. праць*. Вип. 8. Кіровоград; Житомир, 2005. С. 7–11.
2. Вознюк Н.М. Етико-педагогічні основи формування особистості. К.: Центр навчальної літератури, 2005. 196 с.
3. Липинський В. Листи до братів-хліборобів: Про ідею і організацію українського монархізму // Липинський В. Повне збір. тв. у 25 т. / ред. Я. Пеленгський. К.; Філадельфія, 1995. Т. 6: Політологічна секція. 472 с.
4. Огнев'юк В. Освіта в системі цінностей сталого людського розвитку. К.; Знання України, 2003. 450 с.
5. Ушаков А. Образ гуманної людини в аспекті виховання моральної особистості // *Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»*. Переяслав-Хмельницький, 2008. Вип. 16. С. 238–240.
6. Юрій М. Ф. Людина і світ. К.: Дакор, 2006, 460 с.

**Золотарьова К. С.**

магістр культурології,

вільна дослідниця, м. Одеса

## **УКРАЇНСЬКА КНИГА 70–80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ХУДОЖНІ АЛЬБОМИ**

Українські видавництва 70-80-х років ХХ століття переважно фокусувались на декількох сферах та напрямках. Великими тиражами видавались: твори українських авторів, роботи закордонних письменників і дослідників, праці по культурі та історії України (в тому числі художні альбоми).

Окремо слід відзначити емігрантську літературу як ту, що має безпосереднє відношення до української книги. Ця література була дуже багатопланова (роботи української інтелігенції, історичні дослідження, спогади та думки про майбутнє Української держави). І хоча видавалась така література закордоном, особливо слід відзначити такі знакові видавництва: Ukrainian Central Information Service (London, U.K.), Press Bureau of the Anti-Bolshevik Bloc of Nations (Munich), – вона була спрямована до українського читача.

Серед мистецтвознавчих або художніх альбомів цього часу окрему популярність та поширення набули альбоми, присвячені українським музеям (Одеській художній музей (Київ, «Мистецтво», 1986), Харківський художній музей (Київ, «Мистецтво», 1983), Полтавський художній музей (Київ, «Мистецтво», 1982), Львівська картинна галерея (Київ «Мистецтво», 1982) та багато інших). Це великоформатні видання (22/23x29 см), переважно трьома мовами (українська, англійська, російська), де текстова частина займає приблизно 10 сторінок, а ілюстрації – 130–140 с., кольорова суперобкладинка, тверда палітурка. Анотація та описи картин також даються трьома мовами, більшість ілюстрацій великоформатні (2/3 сторінки) на крейдовому папері. Серед робіт, що представлені в таких альбомах, зберігається чіткий баланс: суперобкладинка – твори російських митців; тека зарубіжного мистецтва, тека українського та російського мистецтва (часто разом, іноді окремо), тека

мистецтва радянської доби (з відповідною тоталітарною символікою та системами знаків).

Крім альбомів, присвячених музеям, видаються художні альбоми, присвячені українському мистецтву та українській культурі (деякі з них містять тоталітарні нарративи та інтерпретують українську культуру як таку, що не має ознак самостійності, самотності, власної ідентичності). Серед характерних альбомів того часу слід відзначити саме такі: П.Жолтовський. Монументальний живопис в Україні XVII–XVIII ст. (Київ, «Наукова Думка», 1988) та Я. Запаско. Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих в Україні в двох частинах (Львів, «Вища школа», 1981, 1984).

Але існує величезна прогалина серед художніх альбомів в українській видавничій справі 70–80-х років ХХ століття, а саме – майже повна відсутність видань українською мовою, присвячених світовому мистецтву та культурі. Відсутні альбоми про мистецтво Європи, Азії, Африки та всього світу, якісні мистецтвознавчі монографії та видання, які б давали змогу ознайомитись з культурами всього світу (не враховуючи дитячої літератури). Це наштовхує на логічні питання: Як україномовні читачі, українці могли дізнатися про культуру та мистецтво інших країн? Чому такі видання не видавались в Україні – не мали відношення до української книги? чи не обмежувала відсутність таких видань розвиток та світогляд українців, відмежовуючи їх від культур світу?

Про переклад робіт радянських мистецтвознавців мова не йшла, не кажучи про роботи всесвітньо відомих та авторитетних дослідників зі всього світу.

Слід окремо зазначити, що, дійсно, не всі видання російською, що не видавались в Україні, могли з легкістю знайти російськомовних читачів із культурами світу (були певні обмеження, в залежності від радянського періоду, були свої пріоритети у висвітленні мистецтва інших країн – дружні автори, «правильні» світоглядні орієнтири та публічні позиції, що відповідали цим пріоритетам).

Разом з тим, певний вихід для знайомства зі світовою

культурою був, а саме – художні альбоми з Угорщини (Corvina – угорська, німецька, російська), Чехії (Artia – чеська, німецька), Польщі (Arkady – польська), Німеччини (VEB Verlag – німецька), Румунії (Editura Meridiane – румунська, французька), мистецькі журнали (наприклад, «Bildende Kunst»).

Таким чином, на прикладі декількох художніх альбомів можна скласти досить загальне враження про українську книгу 70–80-х років ХХ століття, побачити, чого в цій українській книзі немає, що було навмисно виключено із поля зору україномовного читача. Тема потребує подальшого дослідження і, можливо, розширення на інші сфери видавничої справи України радянського періоду.

Тим гостріше постає питання, чи є в наш час (в достатній кількості) якісна література такого спрямування та профілю українською мовою (українських авторів, переклади видатних зарубіжних вчених), бо надолужувати необхідно десятки років відсутності матеріалу, які швидко та якісно наздогнати майже неможливо. Чи не робить відсутність таких видань обмеженим світогляд молодих науковців, дослідників і всіх громадян України, зачиняючи в полі своєї культури (в часи глобалізації), не даючи можливості вивчення та пізнання культур світу? Адже вивчення культури іншого дає можливість не просто спроби розуміння іншого, а й зовсім іншого погляду на свою культуру (своє).

І якщо в 70–80-х роках минулого століття мало що можливо було зробити для друку такої літератури українською, саме зараз, в часи «wartime», необхідність знайомства та розуміння інших культур стає актуальною та «на часі». Бо неможливо вивчати та досліджувати свою культуру, не враховуючи загальносвітового контексту.

**Іщенко Ю. А.**

доктор філософських наук, професор,

Центр гуманітарної освіти

Національної академії наук України

## **ДЕЯКІ КОНСТИТУТИВНІ ОЗНАКИ НАУКОВОЇ ДИСКУСІЇ**

Дискусія в загальновизнаному сенсі - різновид спору, спрямованого на досягнення «істини», яка, подекуди, «лежить посередині». Однак «істина», якщо вже вдаватися до цього тропу, ніколи не «лежить», а «ховається за рікою Забуття» (етимологічно це - «Алетейя», як зазначали, скажімо, Флоренський або ж Гайдеггер, витлумачуючи її ніби-то так як давні греки), а відтак вона *постає* в очах тих, хто її там пильнує. Тобто «істина» опиняється і «стоїть» ( як питання, проблема) на тому чи іншому боці (а не посередині) *дискурсу між тими*, хто її шукає (якщо її шукають). Зрозуміло й те, що в залежності від форми і типу історично конститутованих дискурсів «істина» набуває різного ціннісно-нормативного вираження. Так, у науковому дискурсі - це досягнення «достовірних знань», у правовій свідомості встановлення Справедливості, в етиці - Блага, в мистецтві та буденно-практичному дискурсі - Правди та ін. *Критика і аргументація* виступають в цих дискурсах рушійною силою розгорнення дискусії, що відрізняє її від інших видів полеміки та спору, проте зближує з діалогом, втім, спрямованим не стільки на *логічне доведення* положень (тез, поглядів), скільки на *порозуміння* учасників. Обговорюючи спірну (дискусійну) проблему, кожна зі сторін опонує думці співрозмовника, аргументуючи свою позицію. Дискусія завжди виходить в *публічний простір*, навіть коли ведеться у вузькому колі фахівців, не кажучи вже про відкритий публічний простір обговорення суспільних проблем в ЗМІ чи Інтернеті.

Будь-яка «езотерика» Істини прояснює себе саме в публічному просторі обговорення, в якому з прагматичною необхідністю приходять до протиставлення і суперечки певні опінії щодо неї як певного ідеалу знання. В публічному просторі, навіть

в простих актах інтеракції, оголюється й *таїна інтерсуб'єктивності*, яка, за словами Ю. Габермаса, здатна об'єднувати різне/відмінне, не дорівнюючи його елементи один до одного. Відтак в цьому публічному просторі зростає роль *дискурсного формування* суспільної (громадської) думки як полемічного процесу зіткнення різних емоцій, чуток, гадок і тих чи тих положень, взятих з різних галузей як наукового, так й позанаукового та буденно-практичного знання. Когнітивним горизонтом цього процесу є *(по)розуміння* в спільнотах і певних спільнот. Тут крихка спільність між громадянами, які далі більше не можуть знати один одного особистісно, за словами того ж Ю.Габермаса, може встановлюватися і репродукуватися за допомогою *об'єднуючої* громадської думки, що неодмінно (принаймні, в демократичних спільнотах) виводить на визнання і тлумачення таких цінностей як Свобода, Рівність, Справедливість, тобто неодмінно актуалізує в суспільному дискурсі проблему прав та свобод людини.

У роз'ясненні та тлумаченні цього складного комплексу питань на передній план дискусійного обговорення виходить *особистість інтелектуала* – викладача, вихователя, освітянина, науковця. Не будучи безпристрасним, пише мислитель, він зобов'язаний висловлюватися, усвідомлюючи при цьому *можливість помилитися*. Суспільна роль інтелектуала в цій дискурсній комунікації має долати межі риторики: окрім того, що він повинен прагнути наводити об'єктивну інформацію, він зобов'язаний *шукати краці аргументи*, і в такий спосіб намагатися поліпшити дискурсний рівень дискусій. Інтелектуал не вправі використовувати свій можливий *вплив* в якості *досягнення влади*, тим паче, що на державній службі «інтелектуали перестають бути інтелектуалами». Й одного лише не може дозволити собі така особистість – бути цинічною, резюмує філософ. Ці міркування, на мій погляд, оголюють когнітивні і ціннісно-нормативні підстави будь-якого суспільно-комунікативного дискурсу, вказуючи на іманентний зв'язок в ньому *етосу*, *логосу* та *пафосу*, чи-то, як в теорії мовленнєвих актів, на когнітивний, експресивний та сугестивний горизонти

мовлення (М. В. Попович). Дані підстави приховані в звичайному суспільному полемосі та дискурсі, однак вони постають предметом рефлексії в науковій дискусії, стаючи у такий спосіб й предметом вивчення самої її специфіки. Сама наукова дискусія є нині об'єктом розгляду багатьох дисциплін – лінгвістики, риторики, логіки, філософії мови та ін.

У логіці і теорії аргументації розгляд дискусії абстрагується від соціально-культурного комунікативного і, наскільки це можливо, ціннісно-нормативного контексту та зосереджується на її логічному аргументативному апараті. Нині, зазвичай, відповідно до класифікації аргументації, яку запропонував ще Аристотель, розрізняють наступні види дискусії: *аподиктична* дискусія має на меті досягнення «істинних суджень», спираючись на правила логічного виведення; *еристична* стремить виявити приховані логічні можливості в аргументації, спрямованої на переконання опонента у своїй думці, що може, втім, призводити до спору заради спору; *софістична* дискусія (софістичний спір) містить намір перемогти в змаганні аргументів, тому використовує різного роду логічні труднощі і парадокси (пов'язані з етимологією слів, з існуванням паралельних думок, опіній), утворюючи в мовленні те, що називають софізмами, і що, зрештою, призводить до маніпуляції смыслом. і введення співрозмовника в заблуждення; *діалектична* дискусія претендує лише і лише на досягнення правдоподібності, і тому включає в аргументування *припущення ймовірності*.

Останнє тлумачення дискусії сягає Аристотелевого розуміння 1) науки як сфери необхідності, а відтак істинних суджень як аподиктичних. При цьому Аристотель 2) знаходиться в парадигмі античного розуміння діалектики, 3) а поряд зі строго необхідним, що є предметом аподиктичного доведення (див. вище) мислить область *вірогідного*, яке й є предметом «діалектичного доведення» – це область непостійного, несталого, мінливого, акцидентального, а не субстанційного, тобто з логічного боку - предикативного, присудкового, а не підметового (сутнісного). Тому для Аристотеля діалектичне судження в аргументації – це сфера «докси» (опінії), а не істини, і, власне, не *епістемі* (науки).

Але хоча діалектичне доведення вказує на сферу ймовірного (доксичного знання), а не необхідного (аподиктичного), воно в своїй «неточності» *не ілюзорне* і посідає своє законне місце в доведенні тези.

Аристотелева класифікація аргументації прокладає шлях до розуміння сутнісних рис сучасної наукової дискусії. Вкажемо на деякі з них. Передовсім наукова дискусія постає важливим чинником наукового пошуку, в якій верифікуються і фальсифікуються (К. Поппер) ідеї, положення, концепції тієї чи тієї наукової спільноти, що є носієм певної парадигми як загального бачення проблеми, а також реалізує певну науково-дослідницьку програму. Відтак вона є й чинником перевірки в усній чи письмовій комунікації (в тому колі, методом спроб й помилок наведення висловлювань, що фіксується у логіко-дискурсивний спосіб) методологічних і світоглядних позицій науковців, тобто наукова дискусія є перевіркою методів, норм і цінностей дослідження. Евристичність наукової дискусії полягає в тому, що тут насамперед актуалізується одна з мертонівських інституційних норм, а саме «організований скептицизм» - під кутом зору обґрунтованого / аргументованого сумніву утверджуються, переглядаються чи уточнюються наукові судження. Внаслідок цього виникає пошук «кращого аргументу», отже, можуть виникати нові способи обґрунтування, нові способи аргументації, уточнюватися *explanandum / explanans* процедур описання та пояснення. Наукова дискусія як реалізація і своєрідне продовження критичного мислення сама є дієвим засобом його розвитку: тут певні тези можуть доводитися до свого межового/граничного стану (включаючи приведення положень чи висловлювань «до абсурду»), відтак виявляти свої логічні, методологічні, ціннісно-нормативні межі і перетинати їх, переходячи зі стану необхідного аподиктичного знання в протилежний стан ймовірнісного, за Аристотелем, діалектичного мислення. Цим розчищається шлях до нової проблематизації в дослідженні предмету певної наукової дисципліни, до висунення неймовірних гіпотез та народження нових ідей.

Якщо однією з рис публічної дискусії може виступати



відсутність тези, але обов'язковою є наявність теми, як об'єднуючого начала бесіди й обговорення, то до наукових дискусій висувуються інші вимоги, ніж до інших спорів, позаяк в науковій дискусії обов'язково формулюються і обґрунтовуються тези. Отже, *наукова дискусія постає як дієвий метод дослідження*, можна казати, комунікативно-дискурсний інструмент пошуку істини, вивчення складної теми й вирішення теоретичної проблеми.

Встановити чіткі межі, які відрізняють діалог від дискусії, на мій погляд, можна лише умовно. Скорше можливо встановити точки їх перетину – протистояння та взаємодоповнення - і це можна зробити, коли ми переведемо питання на дискурсний рівень обговорення, тобто розглядаючи діалог і дискусію як певні типи дискурсу. В комунікативній дії ми, як зазначає Ю. Габермас, поводимо себе до певної міри наївно, тоді як в дискурсі - обмінюємося засновками суджень, доказами, щоб **довести** (такі, що стали проблематичними) **домагання як значимі**. Дискурс дискусії як, втім, і діалогу, має дозволяти реалізовувати у повному обсязі безпосередній тиск «кращого аргументу».

На мою думку, ядром протистояння і взаємодоповнення діалогу і дискусії постає відношення (ставлення) певного суб'єкта діалогу до *Іншого* його суб'єкта. Висловлю припущення, що Інший на когнітивному рівні співвідношення дискурсів діалогу і дискусії виступає: 1) як учасник, 2) як спостерігач, 3) як свідок. В основу цієї градації тут покладена думка Ю. Габермаса щодо суб'єкта комунікативної дії, яка доповнена третьою його «іпостасією» як свідка. Звісно, це може викликати заперечення, позаяк «свідком» мовленнєвого акту, в силу самої присутності в ньому, суб'єкт виступає і в першому, і в другому випадку. Але, з моєї візії, таку «іпостась» все ж треба ввести, поскільки одна справа бути *інкорпорованим* в дискурс комунікативної дії, а інша *усвідомлювати себе* його учасником і спостерігачем, тобто *пригадувати* себе в цих діях активності і пасивності, відтак рефлексувати і оцінювати. І це вносить в дискурс темпоральний вимір, а в рефлексії дає можливість актуалізувати відоме ще з Платона правило – «пізнання (знання) - це пригадування»

(«взнавання»). В когнітивному плані, на мій погляд, це є вкрай важлива обставина, бо вводить у простір дискурсу *розрізнення між сприйняттям і перцепцією, переживанням і афектом, рефлексією і концептом*, як це пропонують Гваттарі і Дельоз. Зрештою, це й утворює в дискурсі діалогу і дискусії можливості для зміни своїх поглядів, будь-то переконання, вірування чи знання.

В якості спостерігача Інший виступає в ролі своєрідного гносеологічного суб'єкта, що здійснює пізнання 1) з позицій особистісної присутності, безпосереднього досвіду переживання (феномен «особистісного знання» - *М. Полані*), і 2) зовнішнього («віддаленого») спостерігача, який описує як він знає (уявляє) це переживання внутрішнього досвіду. Ув'язування цього відбувається в *cogito*, тобто, це - когнітивне ув'язування й утримування. І це утримування є «утримуванням самого *cogito*» (*М. К. Мамардашвілі*) в дискурсі, а й надалі через форму комунікації («діалогу») в дискусії, передовсім науковій. В науковій дискусії утримування *cogito* в саморефлексії суб'єкта дає можливість виявити суперечності (проблеми) самого осмислення на рівнях описання, пояснення і розуміння, в яких задіяні логічно-дискурсивний апарат і пропозиційне мислення. Водночас *cogito* відчиняє двері й до сфери *інтерсуб'єктивності*, відтак до поєднання логіки і феноменології (шляхи до якого в рамках когнітивної моделі дискурсу торував *А. Т. Ішмуратов*).

*Ю. Габермас*, зазначав, що для нього ніколи не було очевидним, що феномен самосвідомості, відтак і акт «когіто», має бути чимось початковим. Він запитував, хіба ж ми не усвідомлюємо самих себе вже у погляді, який спрямовує на нас Інший? І відповідав: у поглядах Ти, другої особи, які розмовляють зі мною як з першою особою, я усвідомлюю себе не тільки як суб'єкта, що переживає взагалі, але водночас й як індивідуальне Я. *Суб'єктивуючі* погляди Іншого мають при цьому індивідуалізуючу силу. Ціннісні і нормативні ідеалізації полягають тут у попередньому абстрагуванні від відхилень, індивідуальних відмінностей і перетинаючих контекстів. Тільки тоді, коли ці відхилення виходять за рамки діапазону толерантності справа

доходить до перешкод в діалозі чи дискусії, або ці форми комунікації перериваються. Тут на перше місце виходить розуміння ідеалізації у Платоновому сенсі. Коли розходження між певним «ідеалом» і неповнотою реалізації мовлення постає дуже значним, діючі суб'єкти, поки вони зберігають перформативну налаштованість, мають певний імунітет проти емпіричних недосконалостей ведення діалогу чи дискусії. Визначальним моментом тут є взаємна нейтралізація відхилень від заданого масштабу. Якщо комунікація і порозуміння взагалі можливі, то актори мають зайняти обгрунтовану позицію щодо норм проведення діалогу і дискусії та підпорядкованим критичі домаганням на значимість.

Щодо ідентичності самих суб'єктів, як вони саморе презентуються в дискурсі діалогу і дискусії, то тут також треба враховувати: 1) Як вони уявляють одне одного; 2) Як вони бажають, щоб їх уявляли; 3) Якими вони онтологічно є в реальному просторі і часі.

У ціннісно-нормативному процесі перетворення дискурсу діалогу на дискурс дискусії Інший може поставати, скажімо, як «свій мій», «свій другий» (друг), «свій наш», «не свій», «чужий», «ворог». Ці ціннісно-нормативні модальності Іншого визначають характер, а, краще сказати, перспективу бачення результатів діалогу і дискусії, відтак й стратегію їх розгортання через «вірну» світоглядну оптику. Ми завжди пропускаємо «правду», справедливість, істину та ін. через своє ставлення до цих цінностей. І цілком справедливим є твердження, що політика завжди відображає це. Проте тут є гранична межа, за якою може починатися тоталітаризм і неототалітаризм, у яких Правду використовують як зброю. Сутність цього - у запереченні права Іншого на його світоглядну оптику і прагнення маніпулювати ним, використовуючи усі способи трансформації переконань, аж до найжорсткіших – морального, психічного і фізичного насильства і терору.

Тут також треба враховувати роль владних відносин і несвідомого в мовній діяльності. Так, скажімо, для Ж. Лакана місце панування Іншого – це сфера несвідомого. Дискурс Іншого

представлений в загальноновизнаних формах мовленнєвої практики більшості, в способах вираження (артикуляції) нею Реального, що містить певна культура і мова. Причому дискурс Іншого здійснюється через Я «цензурованих поправок» автора висловлювань типу «я не те хотів сказати», «може треба сказати так» та ін.

Очевидно в майбутній дискурсній теорії дискусії в її зв'язку з діалогом слід буде врахувати й такі думки Ж. Лакана. По-перше, суб'єкт завжди розщеплений на себе і дискурс Іншого. Інший – зовсім не інший, а його задоволення – зовсім не задоволення. По-друге, суб'єкт народжується у завжди підготовлену символічну купіль, а саме - в мову. І саме як мова структуроване несвідоме. Виходячи з позицій структурної лінгвістики, Лакан запозичує з неї поняття «означаюче», відкидаючи, втім, його референт - *означуваного*. Те, до чого відсилає одне означаюче, є лише *означаюче* іншого порядку, яке своєю чергою відсилає до наступного означаючого, яке може здаватися означаємим лише з наївності або ж з причини, куди веде його наше бажання чи-то фантазії. Система мови, в якому пункті ми б її не взяли, не стає «перстом», який вказує на певну точку реальності. Мережа мови, взята як ціле, покриває всю реальність. Ми ніколи не можемо сказати, що вказано саме це, бо ж навіть якщо б це нам вдалося, ми ніколи не зможемо взнати, що саме на цьому столі є в якості предмету або де-небудь в іншому місці. Більше того, символ від самого початку є «вбивцею речі» – і смерть ця увіковічується бажанням речі. З цієї позиції висловлювання «думка, яка проговорюється, є лжа» прочитується Лаканом буквально. Неможливо що-небудь мовити, щоб воно не було втягнуте в гру означаючого, яке у такий спосіб перетворюється на «порожні місця» мережі висловлювань, якими «узлується» увесь її структурний простір [міркування Лакана на семінарі «Психози» взяті з Вікіпедії].

Важливими для дискурсної теорії дискусії є, на мій погляд, й міркування мислителя щодо співвідношення символічного, уявлюваного і реального, що може пролити світло на те, як ми в аргументації реальний предмет дискусії можемо підмінювати

бажаним в контексті наших очікувань, відповідно, прийняття рішень. Символічне, за Лаканом, – це все, що відноситься до слова, яким може бути, звісно, не лише дещо написане або висловлене. Об'єкти символічного обміну, твердить він, це «склянки», в які нічого не наллеш, це «щити», надто важкі для битви, «вінки», яким приречено засохнути, «піки», які занурені в землю – все це наперед некорисне або ж надлишкове. Реальне – це виворіт слова/образа, те що не прописане і втрачене суб'єктом після народження його в мову. Реальне – недосяжне і на нього не можна дивитись прямо як на Сонце, це щось зовнішнє, що виявляє супротив його поціленню в символічну мережу, і є розривом в цій мережі. Зустріч *реального* і *символічного* ніколи не відбувається, символічне відразу накидає свою сітку, відтак з'являється *уявлюване*, що надає вузликам сітки певні образи і сенси. І до реального відрізається шлях. На нього неможна навіть вказати пальцем, торкнутися, помислити, воно – *фантазм*. Утворюється ситуація нестачі, і це є головною формуючою подією психіки. Саме тут й починає «працювати» *уява* «як це зробити», відтак обґрунтувати, аргументувати. З'являється символічне – мовлення Іншого.

Ці міркування Лакана є великою мірою дискусійними і наслідком структуралістського тлумачення людської психіки. Та все ж, на мою думку, вони глибоко евристичні, а тому є сенс в переосмисленні положень мислителя і покладання їх в основу дискурсної розробки природи дискусії.

**Калінков В. Ф.**

студент 2 курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

## **СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КВІР-ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Історія виникнення квір-ідентичності є складною та багатогранною, яка охоплює століття та сягає корінням у різні соціальні, культурні та політичні рухи. Квір-ідентичність насамперед виникла з визвольного руху ЛГБТК+ спільноти. Поняття «квір» знають в контексті сексуальної та гендерної ідентичності. «Квір» став терміном-парасолькою, який спочатку охоплював всі форми сексуальної орієнтації, а згодом став більш пов'язаним з ідеєю активної боротьби за права ЛГБТК+ громади та розширенням розуміння гендерної ідентичності за межі традиційних моделей.

Слово «квір» сигналізує про демонстративний опір гетеросексизму та пригніченню, заснованому на соціальних нормах щодо гендеру та сексуальності. Квір-теорія відмовляється від жорстких класифікаційних схем, серед них і від бінарностей, зокрема гендерних і сексуальних. Центральна політична настанова квір-теорії — критика нормативності і соціальні перетворення [2]. Будь-які усталені схеми й норми — це фіксація владних стосунків, які сформувалися в суспільстві в певний історичний момент і мають обмежувальний характер.

Головні проблеми квір-досліджень первісно стосувалися нерівностей, пов'язаних із гендером і сексуальністю. Гетеронормативність — соціальна установка, через яку гетеросексуальність вважається єдиною, природною, нормальною сексуальною орієнтацією, ототожнюється із сексуальністю взагалі, припускається як базова форма сексуальності і водночас стає привілейованою щодо інших форм сексуальності, зокрема гомосексуальності. Гетеросексуальність також може бути «квір»,

якщо її не подають як універсальну норму і вона не спирається на патріархальні уявлення про гендерні ролі [2]. Інтерсекціонізм — це концепція, що поєднує різні форми дискримінації та насильства (расизм, сексизм, гомофобія, трансфобія, класизм та ін.) в одному підході до аналізу соціальної нерівності та боротьби з нею.

Слово «квір» прийшло в українську культуру з гуманітарних та гендерних досліджень, які тривають у західних країнах вже не одне десятиліття [3]. Через те, що Україна довгий час перебувала під радянським впливом, та внаслідок наявності консервативних настанов у суспільстві, тема квір-ідентичності була табуованою.

Останні роки радянської та перші роки незалежної України відзначилися бурхливим розвитком мистецтва, звільненого від обмежень радянської цензури [1, с. 109]. Саме через західну (насамперед, масову) культуру українці поступово звикають до того, що ЛГБТ люди є невід'ємною повсюдною складовою людського суспільства, а їхні почуття та події їхнього життя гідні уваги та поваги [1, с. 108].

Квір-мистецтво – це мистецтво, що фокусується на квір-ідентичності, яка не підпорядковується стандартним гендерним нормам та використовується для висловлення актуальних соціальних проблем. Багато українських квір-художників використовують мотиви традиційного українського мистецтва та культурної спадщини для створення своїх робіт, використовують національні мотиви та символи, які поєднуються зі сучасними темами та проблемами.

Характерною рисою світового візуального квір-мистецтва є акцент на теми, пов'язані з гендерною ідентичністю, сексуальністю, насильством та дискримінацією, а також прийняттям себе та свого тіла. Візуальне квір-мистецтво є важливою складовою глобального руху за права ЛГБТК+ спільноти, та є способом висловлення актуальних соціальних проблем, що стосуються квір-ідентичності. Українське візуальне квір-мистецтво є важливим інструментом культурного розвитку та формування толерантного суспільства, що поважає права та

---

свободи кожної людини, незалежно від її гендерної чи сексуальної ідентичності.

### **Список використаних джерел**

1. Грибанов А., Кравчук А. (редактор), Райдужна книга. К.: Центр «Наш світ», 2018, 252 с.
2. Тетерюк М. Між дискурсом і матерією: переосмислення тіла у квір-дослідженнях [Електронний ресурс]: «Гендер в деталях», 2017. Режим доступу: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/tema-sezonu/mizh-diskursom-i-materieyu-pereosmislennya-tila-u-kvir-doslidzhennyah-134304.html>
3. Яковлев В. Українська квір-культура. Що це таке і з якими проблемами стикаються її представники/ці [Електронний ресурс]: «Заборона», 2021. Режим доступу: <https://zaborona.com/ukrayinska-kvir-kultura-scho-cze-take-i-z-yakimi-problemami-stikayutsya-yiyi-predstavniki/>



**Карпенко М. В.**

к. філос. н., доц.,

кафедра філософії,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

## **ГЕТЕВСЬКИЙ ОБРАЗ ПРИРОДИ В КОНТЕКСТІ ПОНЯТТЯ ПРОТОФЕНОМЕНУ**

Все своє життя Гете був одержимий прагненням пізнати таємниці природи. Природу він сприймав як живу, доцільно влаштовану єдність, що містить в собі безліч одиничних явищ (феноменів). Він вбачав в ній те, що відповідало його внутрішньому світу, його духу.

Гете у своєму уявленні про природу виходить з ідеї її єдності. Він вважає, що різноманітні природні явища пов'язані між собою і утворюють єдине ціле. Для нього природа сама по собі є вищою єдністю всіх форм життя, тобто феноменів. Вся незліченна безліч явищ проникнута цією єдністю, виражає її в особливій, одиничній формі. Те, що для Гете всі явища взаємопов'язані, оскільки утворюють світову множинність, видно з його висловлювання, записаного І.-П. Еккерманом, про те, що у природі ми не зустрічаємо нічого окремого, все для нас пов'язано з тим, що знаходиться попереду, біля, позаду або зверху. Цю єдність (ідею), що лежить в основі природи і наочно присутня в кожному окремому явищі, Гете називає протофеноменом (нім. «Urphänomen»). У природному різноманітті він прагне виявити саме протофеномен, тобто первинне явище (першоявлення).

Гетевський протофеномен виражає ідею природи як світової цілісності, представленій в різноманітті взаємопов'язаних одиничних явищ. В ньому як у світовому цілому кожне явище відмінно від інших за своєю формою, і в той же час, не відрізняється від них, оскільки містить ту ж ідею, що і всі інші феномени. Протофеномен характеризується як типове для даного явища (феномену). Він є прообразом природи в цілому. Але, будучи сам по собі загальним, він не існує окремо від свого явища.

Гете стверджує, що явище, в якому через споглядання не можна виявити ідею, є ілюзією, а не дійсністю. Гегель визначає гетевський протофеномен як просте і абстрактне, те, що становить основу конкретних явищ. Гете, поміщаючи ідею в явище, називає феномен, в якому вона явлена образом. Г. Зіммель відмічає, що для гетевського синтеза образ как таковой есть непосредственно открывающаяся идея. І, в такому розумінні, протофеномен є ідеєю, яка міститься в чуттєвому образі. У Гете ідея не протиставлена чуттєвому образу, вона завжди втілена в чуттєво-сприйманому феномені, утворює з ним єдність, яка властива не тільки природі в цілому, а також її одиничним явищам.

В картині природи, яку створює Гете, відсутнє трансцендентне. Сама ідея єдності у нього є імманентною чуттєво-наочному образу. Чуттєве і позачуттєве, зовнішнє і внутрішнє уявляється ним як однорідне та єдине. Природа у Гете сама в собі містить основу свого існування, має субстанціональну єдність. Все знаходиться у природі і природа міститься у всьому. Така картина природи характерна для натуралістичних концепцій. Наприклад, Анаксимандр характеризує апейрон як божественне начало, тому що він вічний, знаходиться у постійному русі, виділяє з себе протилежні стихії із взаємодії яких утворюється космос, і всім управляє в космосі. Д. Бруно називає божественною матерію, тому що вона є вічною і здатна породжувати форми. У Гете богиня-природа являється у протофеноменах. Гете називає природу духом чи божеством, вона виступає як абсолютне першоначало.

Для Гете пізнання природи пов'язано з безпосереднім спогляданням її цілісного образу. Способом такого пізнання у нього виступає досвід, який не виходить за межі споглядального відношення до природи. Він розробляє власний споглядальний метод пізнання природи, який називає синтетичним. Цей метод дозволяє йому проникнути в таємниці природи, оскільки відштовхується від явища як цілісного образу, являє собою споглядання загального – ідеї в одиничному і множинному – феномені. Наша споглядальна здібність є чуттєвою, оскільки вона визначається природою. Ця здібність і продукує чуттєво-наочний

цілісний образ природи, що відкривається нам в її феноменах. Тому лише у спогляданні нескінченна природа являє свій протофеномен, тим самим натякаючи нам на свої вічні таємниці.

**Кирилюк О. С.**

доктор філософських наук, професор,  
завідувач кафедри філософії Одеської філії

Центра гуманітарної освіти

Національної академії наук України

**УНІВЕРСАЛІЇ КУЛЬТУРИ ТА ОБ'ЄКТ, ПРЕДМЕТ,  
МАТЕРІАЛ І МОВА ДОСЛІДЖЕННЯ М. БАХТІНИМ  
СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

**Постановка проблеми.** Однією з важливих сучасних вимог до наукових досліджень є вимога обов'язкового визначення в них об'єкта та предмета дослідження. Об'єкт дослідження в тих чи інших науках чи їхніх дисциплінарних відгалуженнях може бути ідентичним. Але предметні зрізи в цьому об'єкті в різних науках та у відмінних за своїми цілями та засобами дослідження є неоднаковими. Так, людина є спільним науковим *об'єктом* в антропології, філософії, фізіології вищої нервової діяльності, психології, анатомії, демографії, сексології, медицині тощо, проте предмети кожної з цих наук не збігаються. Аналогічним чином життя, світ, людина, культура є спільним об'єктом багатьох наук, але в плані свого предмета вони займаються різними реальностями. При цьому слід враховувати, що відмінність об'єкта та предмета є відносною, і те, що раніше можна було вважати предметом дослідження, з часом може стати його об'єктом.

У дослідженні М. Бахтіна при першому наближенні видається, що об'єктом у ньому виступає *культура* взагалі, тоді як предметом – *народна сміхова культура*. Між тим остання також може ставати у центрі дослідницької уваги в інших предметних площинах, і тому може бути визнана об'єктом дослідження. У свою чергу, і цей об'єкт можна розбити на декілька підоб'єктів, кожен з яких у певному сенсі постане як предмет вивчення. Тут ми можемо говорити про певну *«воронку об'єктів»*, коли кожний предметний зріз більш широкого явища, визнаного об'єктом, сам може стати об'єктом чи підоб'єктом, чи вужчим об'єктом, чи об'єктом другого, третього, четвертого

і т. д. рівнів тощо. Наприклад, такий об'єкт, як народна сміхова культура може мати за предмет, скажімо, пародії. Але пародії з точки зору виявлення в них якихось мовознавчих аспектів, приміром, співвідношення застарілих та нових слів, визначених розвитком мови, самі стануться об'єктом, тоді як вказані аспекти – предметом наукового аналізу. Через це розділення об'єкта та предмета наукового дослідження становить певну проблему, вирішення якої має декілька концептуальних варіантів.

**Об'єкти дослідження.** Іманентно визначаючи те, що становить об'єкт його наукового пошуку, М. Бахтін починає від визнання цим об'єктом *соціального життя*, котре він також називає і *людським світом*, і *культурою*. Це становить інтегральний гіпероб'єкт наукового пошуку дослідника, котрий поняттєво виражено у термінах *«світ людини > соціальне життя > культура > народна сміхова культура»*. Тобто, об'єкт дослідження поступово утягується у певну «воронку», котра поступово звужується.

Надалі він поділяє *соціальне життя* на два види – на *життя буденне* і *життя святкове*. Святкове життя він розуміє передусім як особливий «перегорнутий» карнавальний світ, а святковість – як «дуже важливу первинну форму людської культури». Зрештою, об'єкт його наукових пошуків в одному синтетичному понятті можна визначити як *«людський життєвий святковий світ народної сміхової культури»*.

Даний об'єкт оформився як об'єкт наукової інтенції М.Бахтіна, тобто, він виник саме завдяки йому як суб'єкт, що пізнає. Мається на увазі, зрозуміло, не фізичне створення ним життя чи культури, а формування певного дослідницького антиподу, протилежного досліднику як суб'єктові у сенсі фіхтеанського «без суб'єкта немає об'єкта». Окремі складові цього інтегрального об'єкта, такі, як людина, світ, життя, культура, народ, сміх вже виступали як об'єкти у незчисленій кількості досліджень, тоді як у своїй зв'язці вони утворюють дещо якісно відмінне від кожної окремої своєї частини, внаслідок чого таке формулювання об'єкта своєї дисертації (якщо таке мало місце)

М. Бахтін цілком обґрунтовано міг би віднести до її наукової новизни.

Після цього дослідник розділяє свій об'єкт, народну сміхову культуру, на *три підоб'єкти* – за формами народної сміхової культури, котрі, на його думку, «тісно переплетені одна з одною». Перший з них – це *обрядово-видовищні форми* цієї культури, такі, як свята карнавального типу та різні сміхові дійства на вулицях та майданах. Другим підоб'єктом М. Бахтін називає *словесно-сміхові твори*, у тому числі й пародійні, як усні, так і письмові, як латиною, так і народною мовою. Нарешті, третім підоб'єктом ним названі *лайки, ворожбу, клятви, народні поетичні твори* у Франції XVI ст., що є хвалебним деталізованим описом людини або предмета (блазони), тобто, різноманітні форми та жанри «фамільярно-ярмаркової мови» Усі ці три види форм народної сміхової культури «відбивають – за всієї їхньої різнорідності – єдиний сміховий аспект світу» [2: 9].

Утім, цим інтегральним об'єктом реальний об'єкт наукових розвідок М. Бахтіна не обмежується, хоча про цей «додатковий об'єкт» як про об'єкт він не говорить. Мова йде про *церковну сміхову культуру*.

Ставлячи мету дослідити сутність народної сміхової культури Середньовіччя, М. Бахтін не взяв до уваги тієї обставини, що начебто опозиційна народній сміховій культурі європейська християнська Церква не була виключно серйозною та офіційною, постаючи у певному сенсі частиною загальної сміхової культури.

Відразу слід сказати, що такі уявлення, якщо говорити про європейське християнство Середніх віків, протирічать фактам, що М. Бахтін як принциповий дослідник не міг не помітити. Але він наводить у своїй роботі щодо співвідношення Церкви та сміхової культури два взаємовиключних твердження, що робить його дослідницьку позицію самосуперечливою.

Спочатку про вказане протистояння він пише таке: «... Сміх у Середні віки знаходився за порогом усіх офіційних сфер ідеології та всіх офіційних, суворих форм життя та спілкування. Сміх був витіснений з церковного культу, феодально-державного чину, громадського етикету та з усіх жанрів високої ідеології. Для

офіційної середньовічної культури характерна *одностороння серйозність* тону. Сам зміст середньовічної ідеології з її аскетизмом, похмурим провіденціалізмом, з провідною роллю в ній таких категорій як гріх, спокута, страждання і самий характер освяченого цією ідеологією феодального ладу з його формами крайнього придушення і залякування, – визначили цю виняткову односторонню крижану скам'янілу серйозність. Серйозність стверджувалася як єдина форма висловлювання істини, добра і взагалі всього істотного, значного і важливого. ... Страх, благоговіння, смиренність тощо – такі були тони і відтінки цієї серйозності» [2: 85]. «Цілий неосяжний світ сміхових форм і проявів протистояв офіційній та серйозній (за своїм тоном) культурі церковного та феодального середньовіччя» [2: 8].

Після тверджень про «серйозність» Церкви та «несерйозність» народної сміхової культури М. Бахтін, начебто забуваючи сказане ним сторінкою вище і не один раз повторене сторінками нижче, говорить, що внаслідок своєї всеохоплюваності карнавальна сміхова культура знаходила яскраві прояви і в буцімто цілком «серйозному» церковному житті. До них відносяться «особливі “свята дурнів” (“*festa stultorum*”)), котрі додаю я, справлялись безпосередньо у храмах, «освячений традицією вільний “Великодній сміх” (“*tisus paschalis*”)), а також «”храмові свята”, які зазвичай супроводжуються ярмарками з їхньою багатою і різноманітною системою розваг за участю велетнів, карликів, виродків, “вчених” звірів» тощо. Окрім цього «кожне церковне свято мало свою, також освячену традицією, народно-майданну сміхову складову» [2: 9-10].

Наведені самим М. Бахтіним дані дозволяють зробити висновки, що у Середні віки Церков не тільки не засуджувала та відкидала народну сміхову культуру, а певною мірою була її «офіційною» частиною. Ключовими словами, які позначають стосунки між ними, є не антагонізм та ворожість, а *толерантність* чи навіть *симбіоз*. Тому церковну сміхову культуру теж слід віднести до об'єктів наукового дослідження вченого.

**Предмет дослідження.** У М. Бахтіна у відповідності до цілей

його наукового пошуку формується власний предмет, котрий складає унікальний та неповторний змістовний аналіз цих явищ на підставі виявлення в них певних усталених суттєвих рис. Що ж саме цікавить М. Бахтіна в обраному об'єкті дослідження у цьому аспекті або, що є власне предметом його дослідження?

М. Бахтін пише: що святковість не може бути пояснена з фізіологічної потреби у відпочинку від праці або з прагнення «вдосконалити суспільно-трудоий процес». Для того, щоб перепочинок став святковим, до нього «має приєднатись дещо з іншої сфери буття, зі сфери духовно-ідеологічної», «із світу *вищих цілей* людського існування, тобто, зі світу ідеалів». Що ж це за вищі цінності людського буття, котрі створюють святковість?

Цей вчений проявляє чудову прозорливість, коли стверджує, що свята «на всіх етапах свого історичного розвитку» були пов'язані «з кризовими, переламними моментами у житті природи, суспільства та людини. Моменти *смерті* і *відродження*, *зміни* та *оновлення* завжди були провідними у святковому світовідчутті. Саме ці моменти – у конкретних формах певних свят – і створювали специфічну святковість свята» [Бахтин, 1990 2: 15].

Дослідницька прозорливість М. Бахтіна знайшла тут прояв у тому, що він, хоча ще термінологічно розпливчато, вказав на глибинний інваріант святкових дійств, у тому колі й карнавалу як закінчених текстів культури, оскільки за вжитими ним термінами «смерті і відродження», «зміни та оновлення» не угадуються, а навіть ясно вбачаються категорії граничних підстав і вся складена з них базисна світоглядна формула «*життя – смерть – безсмертя*».

Другий методологічно важливий момент, котрий був зафіксований дослідником, полягає у тому, що джерело цього інваріанту він вбачає *не у праці* (реалізації *аліментарної* функції на предметно-практичному рівні світовідношення), *а в культурі та світогляді*. Саме у цих «сферах буття» відбувається визначене тисячолітнім досвідом автогенерування тих інваріантів, котрі утворюють глибинний сенсовий підмурок семіотичних текстів (обрядів, церемоній, карнавалів тощо). Для



їхньої продукції та репродукції простої виробничої креативності недостатньо, тут повинна бути ще й символічна креативність, що насичує знакові образи, тексти та дієства тим «духовно-ідеологічним» (а по суті – культурно-світоглядним) смислом, який впливає безпосередньо з «вищих цілей» та цінностей людства. Зрештою, у своєму граничному прояві ці цілі полягають у тому, що в розгорнутому варіанті базисної світоглядної формули отримало вираз «ствердження життя = подолання смерті = прагнення до безсмертя». Ці категорії граничних підстав є універсаліями культури.

Отже, і в житті, і в сміхові, і в народній культурі, і в самій людині М. Бахтіна цікавить такий *предмет*, котрий визначений тими «вищими цілями» та цінностями людства, котрі, по суті, не дозволяють їм закосніти, зів'язати та зникнути, а за умов, що щось подібне станеться, забезпечити їхнє *відродження* та *оновлення*. Іншими словами, суттєва особливість народної сміхової культури полягає у плеканні тягlosti та неперервності *життя* в усіх його часових модусах – він народження (генетивна КГП), тривалості (вітальна КГП), припинення (мортальна КГП) та проективного подовження (імортальна КГП).

**Матеріал дослідження.** А що ж ми можемо в контексті предмета бахтінської праці сказати про книгу Франсуа Рабле «Гаргантюа та Пантагрюель»? Може все ж таки саме вона складає предмет дослідження М. Бахтіна? На мій погляд, ця книга послугувала для вченого лише *матеріалом* дослідження народної сміхової культури. Як він прийшов до Рабле, М. Бахтін сам розповів членам спеціалізованої вченої ради, на засіданні якої він захищав свою кандидатську дисертацію.

До народної сміхової культури М. Бахтін підійшов через переосмислення сутності роману. «У процесі моїх робіт над теорією та історією роману – говорив М. Бахтін, я дійшов висновку», що літературознавство в основному «орієнтувалося на те, що я називаю класичною формою в літературі, тобто формою готового, завершеного буття, тим часом як у літературі, особливо в неофіційній, маловідомій, анонімній, народній, напівнародній літературі панують зовсім інші форми, саме форми,

які я вже назву гротескними формами».

Головна мета цих форм полягає «у тому, щоб якось вловити буття у його» принципів «становленні, неготовності, незавершеності ... та нерозв'язності». Тому «вони не укладаються в ті канони, що склалися на підставі вивчення класичної літератури та історії літератури» (в основному античної).

Саме ці неканонічні форми роману своєрідного жанру прикували увагу М. Бахтіна, і він вдався до вивчення його історії. «Блукаючи» по цій історії, він «натрапив на Рабле, в якому цей світ незакінченого, незавершеного буття, світ гротескних форм» був «дуже послідовно розкритий» [5].

За цих обставин роман Ф. Рабле став для М. Бахтіна, як він сам зазначав, «ключем до цього світу гротескної форми» [5]. У вступі до своєї книги про Рабле він говорить про нього як найзначнішого письменника світового рівня. Його твір, пише М. Бахтін, проливає світло на тисячоліття розвитку народної сміхової культури, його роман є найбільшим виразником цієї культури у галузі літератури, через що «його роман має стати ключем до ... народної сміхової творчості» [2: 7-8].

Від римської сатурналії до Рабле «тягнеться єдина традиція особливої форми неготового, незавершеного буття. Ця традиція реалізується насамперед у «так званій народно-святковій традиції», і не тільки карнавалу. «... «Карнавал – це лише шматочок грандіозного, дуже складного і цікавого світу» – народно-святкової форми. Ці народно-святкові форми, гротескні образи ... живі й досі» – в особливих мовних формах, різного роду лайках чи непотребствах, котрі є «уламками того світу», «що розкривається повною силою у Рабле, бо Рабле – це найбільш повний, а головне – найяскравіший і зрозуміліший для нас виразник цього світу».

Хоча сам М. Бахтін говорив, що він «вирішив зробити» Рабле предметом свого спеціального дослідження, термін *предмет* вжито ним не у строгому науково-дослідницькому сенсі. Направду книга Ф. Рабле для М. Бахтіна – це *матеріал*, на основі якого він аналізував людській світ народної сміхової культури в її специфічній функції *оновлення та відродження життя*. Це стає

ясним, коли М. Бахтін зазначає, що Рабле не став його героєм: він був для нього «лише найяснішим і зрозумілішим виразником цього світу» сміхової народної культури. Героєм моєї монографії про Рабле (тобто, по суті, об'єктом праці) – говорить М. Бахтін, є не сам він: «а ... народні, святково-гротескні форми, ... висвітлені для нас у творчості Рабле».

Разом з тим на матеріалі Ф. Рабле М. Бахтін оприявнював й ті глибинні інваріантні культурно-світоглядні сенси, що склали автентичний *предмет* його дослідження. Зауважуючи, що «кожен, хто знайомий з раблеїстською літературою», бачить, що вона, «по суті, пояснює нам лише обертони Рабле», «мелодія Рабле ніяк у цій раблеїстській літературі не висвітлювалася». Під «мелодією Рабле» М. Бахтін розумів «мелодію гротескних образів», зокрема, своєрідний образ тіла Рабле. Тіло у Рабле двоїсте, «воно незавершене, з нього випирає інше тіло». Фактично тут є «два тіла – одне *вмирає*, інше *народжується*» [5]. Неважко побачити, що саме ці граничні світоглядні категорії, у даному випадку *мортальна* та *імортальна*, тобто те, що становить *предметний* зріз *об'єкту* наукової роботи М. Бахтіна, світу народної сміхової культури, знаходить у Ф. Рабле як чи не найкращого виразника цієї культури, свій конкретний прояв. Тим він М. Бахтіну, за всіма ознаками, і був цікавий.

**«Ряди» М. Бахтіна як предметна інструментальна метамова розуміючого декодування «мови» об'єкта та «мови» матеріалу дослідження.** Виявлення вказаних сенсів було для М. Бахтіна успішним завдяки застосуванню ним власної мови аналізу. Маються на увазі ті «ряди», котрі М. Бахтін виявив у карнавальній культурі на матеріалі книги Ф. Рабле і зафіксував їх у власній предметній мові їхнього аналізу.

Аналізуючи цей роман, М. Бахтін серед світоглядних інваріантів (яких він називав «рядами») особливо виділяв ряд «людського тіла», котрий демонструє його функціонування в суцільно фізіологічних функціях, близьких до базисних життєвих проявів (народження, смерть, харчування, розмноження тощо). Це гіперболізоване тіло через його «висунутість» у світ постає як окремих варіант трансцендування, або за словами М. Бахтіна,

«інкарнації в світ» [3: 320, 312]. І цей окремий варіант трансцендування, і всі інші визначаються тим, що за своєю суттю будь-які людські підприємства в цьому світі постають як вихід людини за межі природно-тілесного буття та подовження себе у неприродних формах існування.

Мова йде про специфічну «мову опису та аналізу», котру запропонував М. Бахтін [1: 204-207, 210-240, 245-2571; 2: 5-70, 217-305, 335-407], яка свідчить про свідоме формування та осмислене застосування ним певних понять, за допомогою яких відтворюються шукані інваріанти художнього тексту. Ними є вже згадувані «ряди», до яких цей дослідник відносить ряди «людського тіла» (*вітальна* універсалія), «питва» та «пияцтва» (*аліментарний* код), ряди «копуляцій» (*еротичний* код) та «смерті» (*моральна* КГП). Після КГП-аналізу цих «рядів» [4: 30-33] було зроблено висновок, що незаперечною заслугою М.Бахтіна є те, що він за допомогою впровадженого ним поняттєвого апарату опису тексту фактично викриває його будову, зведену на фундаменті категорій граничних підстав [4: 35-40].

По суті справи тут ми маємо декілька мов – мова власне карнавалу у його прагматичних (різного гатунку дійства) та вербальних формах (пародії, лайки тощо). Це можна назвати *мовою власно об'єкта дослідження*. Далі, виокремимо мову відтворення об'єктивних сміхових форм (онтологія народної сміхової культури) у книзі Ф. Рабле, котру можна визначити як *мову матеріалу дослідження* та, нарешті, *мову предмета дослідження*, тобто, ту аналітичну мову, котру у термінах «рядів» застосовував М. Бахтін при вивченні як мови об'єкта так і мови матеріалу.

Варто зазначити, що всі вказані мови мають у якості «опорних» (категоріальних) структур категорії граничних підстав та світоглядні коди, котрі є універсаліями (інваріантами) культури. Нехай у свій спосіб та за допомоги власної термінології Михайло Бахтін вийшов на ці інваріанти, показавши, зрештою, що структура народної сміхової культури як об'єкта дослідження, так і мова опису цього об'єкта цілком відповідає моему зробленому на підставі широких досліджень твердженню про те, що будь-який

закінчений текст культури структуровано категоріями граничних підстав (народження, життя, смерті та безсмертя) і світоглядними кодами (*їжі* та *питва*, «копуляцій», *агресії* або насильства та *інформації* або досвіду та знання).

### Список використаної літератури

1. Бахтин М. Литературно-критические статьи [сост.: С.Г.Бочаров, В. В. Кожин]. М.: Худож. лит., 1986, 543 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990, 543 с.
3. Кириллюк А. С. Культурно-мировоззренческий аспект категорий «количество», «качество» и «мера», в: Качество и количество. К.: Наук. думка, 1993, С. 310-323.
4. Кириллюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Изд. дом «Рось», 1996, 142 с.
5. Стенограмма заседания Ученого совета Института мировой литературы им. А. М. Горького. Защита диссертации тов. Бахтиным на тему «Рабле в истории реализма». 15 ноября 1946 г. URL: [http://az.lib.ru/b/bahtin\\_m\\_m/text\\_1946\\_stenogramma.shtml](http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1946_stenogramma.shtml)].

**Колесник О. С.**

доктор культурології, доцент,  
професор кафедри філософії та культурології  
Національного університету «Чернігівський  
колегіум» імені Т.Г.Шевченка

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

## **ТИПОЛОГІЯ АНІМАЛІСТИЧНОГО ЖАНРУ В ЛІТЕРАТУРІ**

Анімалістичний жанр в літературі, загальною характеристикою якого є зображення тварини в ролі головного (або одного з головних) персонажів, в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. збагачує свої форми та підходи до тлумачення матеріалу. Зокрема, посилюється тенденція інтерпретації способів життя різних видів тварин в якості своєрідних культурних форм, які можуть позиціонуватися як рівноцінні людським культурам. Таким чином анімалістика частково накладається на новий літературний жанр xenofiction, тобто зображення стилю життя не-людських спільнот.

За ступенем антропоморфізації та за націленістю на певну аудиторію анімалістичні твори можна поділити на декілька категорій:

1. Документальні або такі, що, в основному, ґрунтуються на реальних фактах. Сюди відносяться спогади авторів-натуралістів про власний досвід спілкування з тваринами. Класикою жанру є книги Дж. Даррелла, та Дж. Херіота.

2. Художнє зображення реального життя диких тварин (в контакті з людьми або без нього). Серед найвідоміших творів цього типу «Біле Ікло» та «Поклик предків» Джека Лондона. Проміжне положення між цим варіантом та попереднім займають оповіді Е. Сетон-Томпсона.

3. Правдиве зображення способу життя певного виду тварин, але з приписуванням персонажам свідомості та духовної культури. Визнаними шедеврами цього типу є «Книга Джунглів» Р. Кіплінга та твори «Чумні пси» Р. Едамса. Інколи цей прийом використовується для одивнення: так, «Остання родина в Англії»

М. Гейга розповідає про людські драми через сприйняття собаки. Подекуди в одному творі можуть переплітатися дві (або більше) сюжетні лінії: «людська» та «тваринна», які вступають у складну взаємодію, створюючи нові сенси (романи про орлів В. Хорвуда).

4. Тварини зображені як такі, що зберігають свої характерні біологічні прикмети, але їхня поведінка є антропоморфізованою. Цікавим прикладом є «Місіс Фрізбі та пацюки НІМХ» Р.О'Брайена та «Надзвичайний Моріс і його дресировані гризуни» Т. Пратчетта; в обох творах йдеться про розумних пацюків, які створюють нову цивілізацію, однак рішення, якою має бути ця цивілізація, принципово відмінне.

5. Повне олюднення способу життя при збереженні лише деяких видових характеристик. Цей тип тяжіє до казки, а також до героїчної фентезі (цикл «Редволл» Б. Джейка).

Під впливом нових естетичних та ідеологічних течій можна очікувати подальшого урізноманітнення тематики, проблематики та стилістики жанру.

**Колосовська О. О.**

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

### **«КАБІРІЯ» ДЖОВАННІ ПАСТРОНЕ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ КІНЕМАТОГРАФУ**

Сучасне кіно кардинально відрізняється від фільмів, які були створені сто років тому. Зараз складно уявити фільм без спецефектів. Окрім візуальної частини в фільмах використовується музика, яка має вплив на глядача. Фільми жажів не були б такими страшними, якби не звукове супроводження. Якщо взяти режисерів німого кінематографу, то вони не мали можливостей використовувати ті програми, які можна придбати за деяку суму грошей. Тому в ті часи фільми знімались важче та не мали допоміжних інструментів, які існують сьогодні.

Значну частину історії кінематографу займають фільми німого кіно – як короткометражні кінострічки, так і повнометражні. «Бен-Гур», «Малюк», «Народження нації» входять в список найкасовіших кінострічок в США того часу. Окрім США німе кіно розвивалось в інших країнах: Франція, Німеччина, СРСР, Італія. Кожна країна мала свої характерні неповторні особливості в фільмах. Не дивлячись на те, що фільми 1910-20-х років були без звукового супроводження та ефектів, це робить їх ще більш захоплюючими до перегляду.

Італійські режисери під час періоду німого кіно започаткували жанр «пеплум» – різновид історичного фільму, який характеризується епохальністю, великою кількістю масовки, декораціями та використовує біблійські або античні сюжети.

Один з найперших представників пеплума – «Кабірія» 1914 року Дж. Пастроне. Під час прем'єри в квітні 1915 р. в Туріні та Мілані, кінознавці назвали «Кабірію» «візуальним святом» [1, с.229]. До «Кабірії» режисер вже зняв кінострічки про Трою, Гая Цезаря та Шерлока Холмса.

Були використані сенсаційно нові методи виробництва стрічки,



які в подальшому розвивались та використовувались: репрезентація тривимірного простору та включення автентичного ландшафту з колосальною кількістю декорацій.

Кінострічка відома завдяки багатоплановості дії, адже вона складається з 5 епізодів та розгортається майже одночасно на Сицилії, в Карфагені, Італії. Фільм розповідає про дівчинку Кабірію, яку захоплюють карфагенські пірати і продають в рабство. Окрім сюжетної лінії дівчинки, глядач спостерігає за Ганнібалом, Другою Пунічною війною та баталіями між військами Сципіона та карфагенянами, а згодом - зруйнуванням Карфагену та Сиракуз.

Одною з найзначніших сцен у фільмі являється жертвопринесення дітей богу Молоху – божеству природи та сонця. Однією з жертв повинна була бути Кабірія, але її врятували Фувльвій та Мацист. Сцена вражає декораціями, костюмами акторів. Велика статуя Молоха навіює жах у той час, коли жерці виконують ритуальний танець.

Копія цієї статуї знаходиться у Музеї кінематографа у Турині. Фріц Ланг, німецький експресіоніст у кіно, використовував образ Молоха в своєму фільмі «Метрополіс» 1926 року, як вогненно-палого людоджера. Чудовисько поставало в образі демонічної машини; в сцені робітників затягують ланцюгами у вогонь прямо в пащу Молоха.

Вразила «Кабірія» й Сесіля Блаунта Де Мілля на побудову храму Дагона та прикування Самсона у фільмі «Самсон і Даліла» Хоча, обидві кінострічки є представниками жанру «пеплум», що виправдовує деякі схожості, за думкою кінознавців, «Кабірія» грала роль у виробництві останнього.

Слід розглянути Д. В. Гріффіта – американського першопроходця повнометражного кіно, який зняв скандальний та контроверсійний фільм «Народження нації». Італійська кінострічка надихнула на «Нетерпимість» 1916 року, яка пізніше входила в «список дванадцяти найкращих фільмів усіх часів та народів», який склали в Брюсселі в 1958 р. Храм Молоха та карфагенські палаци безперечно вплинули на Вавилон Гріффіта [2]. В обох фільмах можна помітити величезних золотих слонів. Окрім цього, американський режисер позичив форму розповіді

та шлях безперервної зміни місць дії.

Ф. Фелліні віддав шану Дж. Пастроне, назвавши один зі своїх шедеврів «Ночі Кабірії» (1957), історію про мандрівну повію [3]. А за словами М. Скорсезе, саме Дж. Пастроне винайшов епічний фільм та інновації, такі як рухома камера.

Отже, «Кабірія» Пастроне вплинула на багатьох режисерів, які зняли свої відомі роботи. Завдяки гарним кінокадрам, складним, але захоплюючим сюжетам, майстерним декораціям та костюмам, кінострічка являється примітною не тільки серед італійських фільмів, а й в світовому кіно.

### **Список використаної літератури**

1. Michelakis P. and Wyke M. *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013, 379 p.
2. *International dictionary of films and filmmakers / editors*, Tom Pendergast, Sara Pendergast. 4th ed.
3. MOVIE REVIEW: 'Cabiria': The Italian Spectacle That Influenced D.W. Griffith. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-02-06-ca-17-story.html> (дата звернення 13.04.2023).

**Кришевська Л.**

Докторантка факультету філософії,  
філософії науки та релігієзнавства

Людвіг-Максиміліан університету (Мюнхен)

### **ДАВИД ОЙСТРАХ: КУЛЬТУРА**

#### **ПІД ДИКТАТУРОЮ ПРОЛЕТАРИАТУ**

Давид Ойстрах, як людина за темних часів є постаттю трагічною. Його час, час геніального музиканта, співпадає з періодом творення радянської диктатури, яка щодо мистецтва мала особливий рахунок. В її системі мистецтву надавалась спеціальна роль, А саме: роль транслятора образу Радянського Союзу як передової держави, що в своїх морально-етичних засадах перевершує всі інші і тому має поширюватись, підкорюючи нові душі та території.

Перверзія поєднання мистецтва і геополітичних цілей Советів тут очевидна, адже мистецтво не є утилітарним за своєю суттю, а диктатура засадничо заперечує всі етичні норми. Менше з тим, ця, в корені хибна система взаємин мистецтва і держави затверджується в оновлені імперії як єдино можлива.

Давид Ойстрах стає її частиною з моменту, коли в 1928 році, двадцятирічним залишає Одесу, де народився, виріс, отримав музичну освіту і сформувався як музикант та переїздить до Москви. Вочевидь, переїзд був зумовлений його блискучим виступом в Ленінграді на відкритті філармонічного сезону. Обдарованість Ойстраха не залишилась непоміченою, адже на той час затребуваність Советів у молодих і непересічних талантах була надзвичайно високою.

Спрямованості культурної політики сталінських часів на пошук талановитої молоді сприяла індустрія музичних конкурсів, що саме зароджувалась в західноєвропейському просторі. В 1927 році в Варшаві Лев Оборін перемагає на першому конкурсі імені Фредеріка Шопена, і Совети отримують з цього подвійний зиск. Перша премія піаніста з Москви творить Радянському Союзу імідж високодуховної країни вишуканої культури, а західноєвропейська преса мимоволі стає його потужним

промоційним ресурсом на «загниваючому Заході». Долю радянського мистецтва і радянських митців це визначило остаточно. Існувати надалі вони могли лише як носії і транслятори ідеології, як засіб її укріплення та поширення. Всяка альтернатива такому положенню речей виключалась самими засадами державотворення, а саме репресіями та фізичним нищенням, що з кінця 1920-х років стають усталеною формою регуляції художніх процесів. До середини 1930-х репресії набувають драматичних обсягів, і особливо в Україні: сам факт означення цих подій в європейській культурній історіографії окремим поняттям – *Розстріляне Відродження* (Jerzy Giedroyc), свідчить про їх винятковий статус. Стратегія виживання в такій структурі була тільки одна. За замовченням вона означала визнання верховенства системи, підпорядкування їй в якості залежної частини та акцептування всіх форм експлуатації з її боку.

Ойстрах опинився в цих тенетах практично з перших кроків своєї кар'єри. Його тріумфальні виступи за кордоном санкціонувались відповідними державними службами, кількість днів, на які він мав право покинути Союз, регламентувалась, репертуар узгоджувався. На Захід він, як до речі і всі інші радянські діячі культури, виїжджав лише у супроводі представників спецслужб, що контролювали всі можливі контакти за кордоном і навіть маршрути прогулянок. Це саме стосувалось і фінансового питання. Лише за декілька перших концертів за кордоном Ойстрах отримав гонорари. Тільки не контролюючі установи зрозуміли, що гастролі здатні забезпечити суттєвий додаток до бюджету, гроші стали поступати на державний рахунок. Ойстраху з цих сум виплачувались «комісійні», які відповідали вже іншим, радянським тарифам.

Геніальність Ойстраха стала для імперії справжнім скарбом. На найвищому рівні він демонстрував «високі досягнення радянського мистецтва», докладався, хай і не свідомо, до розбудови великої російської культури, та забезпечував державі не аби який прибуток. То ж в тому, що Ойстрах був носієм Ленінської та Сталінської премій – чи не найвищих державних відзнак свого часу, мав почесне звання Народного артиста СРСР

– звання, яке отримували видатні діячі в царині мистецтв, кіно, телебачення та цирку, є щось збочене, зле іронічне. Ойстрах не належав ні народу, ні країні, ні навіть собі. Себе він зрікся, підписавши разом з Ілльою Еренбургом, Левом Ландау, Емілем Гілельсом та ще з близько п'ятдесятьма представниками радянської інтелігенції відкритий лист, що давав зелене світло «Справі лікарів» (1952) і легітимізував вбивства та депортацію лікарів єврейського походження.

Здається однак, що Ойстрах, відповідаючи «образу радянського громадянина, відданого справі побудови світлого майбутнього» був свідомий того, що відбувається і з ним, і кругом нього. Інакше як пояснити той драматизм, що суттєво вирізняє його інтерпретації? Музика залишається його прихистком, в ній йому вдається бути справжнім. І лише тут феномен Ойстраха можна відчитати як цілісність, як зв'язок культурно-історичних напрямків, зрозумілих лише в контексті української традиції. Як такий, він належить одеській школі скрипкового мистецтва, що під впливом випускників Празької консерваторії сформувалась в кінці ХІХ століття, набула самобутности в школі вчителя Д.Ойстраха – Петра (Пейсаха) Столярського, в діяльності учнів останнього та учнів його учнів – Натана Мільштейна, Бориса Гольдштейна, Дори Шварцберг, Давіда Ойстраха, а далі Олега Кагана, Олега Криси, Гідона Кремера та інших - визначає світовий рівень скрипкового виконавського мистецтва і до сьогодні.

**Крошена С. Д.**

студентка 4 курсу,  
кафедра культурології,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

## **АРКАН ШУТА В КАРТАХ ТАРО ЯК АРХЕТИП В МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ**

Дурень або Шут є одним із найвидатніших архетипів як у культурі, так і в психології та духовності. Дурень є як частиною головних арканів Таро, так і оригінальних дванадцяти архетипів Юнга; в обох випадках Шута можна розглядати як стадію психологічного та духовного розвитку. Поряд зі своєю помітною роллю в цих системах особистого дослідження, Дурень відіграє помітну роль у популярній культурі, міфології та мистецтві. Крім того, у багатьох культурах Шута можна розглядати як законний духовний шлях.

Характерний досвід масової культури з усією її принциповою простодушністю та відвертою апеляцією до елементарності колективного несвідомого. Масова свідомість початку ХХІ століття спирається на виявлені К. Г. Юнгом архетипи.

«**Архетипи** (грец. *arche* – початок, походження; *тіпос* – відбиток, форма, зразок) у широкому розумінні – наскрізні символічні структури культури, що асоціюють певний тематичний матеріал свідомого та підсвідомого функціонування людських цінностей. Архетипи можна розглядати як певні інваріантні (постійні) структури культури, що в тому чи ін. варіантно-образному втіленні проходять через увесь масив історії культури. Так, тріада Істина – Добро – Краса притаманна всім епохам цивілізаційного розвитку, але в кожній з них має специфічне змістовне втілення при наскрізності самої теми співвідношення моральних, естетичних та гносеологічних цінностей» [1].

Як член старшого Аркана Дурень відіграє значну роль у Таро. Пронумерований нулем Шут може бути розміщений на початку або в кінці Старшого Аркана, символічно представляючи циклічний характер життєвого досвіду. Картина Дурня показує молодого чоловіка, який стоїть на краю скелі, не звертаючи уваги

на небезпеки, які чекають попереду, а гори на задньому плані представляють виклики та випробування, з якими молодий чоловік зіткнеться під час цієї подорожі.

У читанні Таро Шут або Дурень часто представляє новий початок або можливість. Так само, як Шут на картині, ви починаєте нову подорож, не знаючи випробувань і страждань, з якими ви можете зіткнутися на цьому шляху. Дурень також є запрошенням зробити стрибок віри та спробувати щось нове. Залежно від контексту перевернутий Шут може представляти страх перед невідомим, щось, що вас стримує або надмірний ризик; запрошуючи вас відступити від ситуації та вивчити її ретельніше.

Карл Юнг чітко усвідомлював роль Шута як у загальних культурних міфах суспільства, так і в нашому особистому житті. Він називає Дурня «неможливим майбутнім», архетипом, який представляє потенціал майбутнього, новий досвід і нові знання. Джордан Пітерсон пов'язує Шута з архетипом Мудреця, тобто досвід, який Дурень отримує протягом свого духовного та психологічного розвитку, дозволить йому отримати розуміння та досвід, які інші можуть не помітити. У цьому сенсі Шут трансформує досвід і труднощі, з якими він стикається, і стає володарем глибших психологічних, соціальних і духовних знань. Дуже схоже на Дурня Таро; інтерпретація Шута Юнгом глибоко пов'язана з подорожжю архетипічного героя.

Коли Юнг уявляв Дурня як архетип, на нього, безсумнівно, вплинула його видатна роль як літературної та соціальної фігури. Література одержима парадоксом Мудрого Шута; людина, яка зовні здається простою або дурною, але володіє глибокою мудрістю. Троп сходить до греко-римського театру, який був улюбленим серед письменників епохи Відродження і став основним елементом східноєвропейської літератури. Часто в цих ролях Дурень може донести до аудиторії правду, яку інші персонажі не помічають; зберігаючи при цьому рівень невинності, який пропонує відтінок оптимізму та захисту від влади, часто діючи як протипага загальноприйнятій мудрості, структурі влади

та авторитету.

Шут є не лише соціальним і психологічним феноменом, але й архетип Дурня можна розглядати як законну форму релігійної та духовної практики. Духовним аналогом Мудрого Дурня має бути юродивий. У різних релігіях і культурних контекстах існує явище божественного божевілья або дурості заради релігійних цілей. Як форма аскетизму, юродивий часто живе простим життям, веде дивну поведінку і часто його дещо неправильно розуміють люди. Однак юродивого також шанують як людину, яка володіє великою духовною проникливістю. Подібно до літературного парадоксу, юродивий може говорити правду, яку бояться говорити інші, вдаватися до дивної та дивовижної поведінки, щоб навчити духовних прозрінь, і загалом діє без уваги до моральних, соціальних і загальносуспільних умовностей дня.

Кожна з цих тем для обговорення заслуговує більшого розгляду сама по собі. Про кожную окремо можна було б писати книги. Хотілось би надати загальний огляд архетипічного дурня та вивчити спільні риси між цими різними аспектами. У той час як Дурень із Таро символізує нові починання та шлях духовного та психологічного розвитку, він також, здається, демонструє подібну невинність і відданість пошуку істини, яким були віддані літературні та справжні Шуті. Коли ви починаєте нову сторінку свого життя, незалежно від того, чи це пов'язано з вашою професією, стосунками чи навіть у бізнесі, ви не повинні боятися показувати себе безглуздо. Навіть якщо результат не такий, як ви очікуєте, існує певний рівень особистого розуміння, розвитку та досвіду, який можна отримати навіть завдяки помилкам, які ми робимо. Навіть якщо ви виглядаєте дурнем в очах інших, ви не повинні боятися прийняти позицію, в яку вірите. Це справжня мудрість Дурня.

#### Список використаної літератури

1. Кримський С. Б. Архетипи // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А.І.Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001.



Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-44787> .

2. Пітерсон Дж. 12 правил життя. Як перемогти хаос. К. : Наш Формат, 2019, 384 с.
3. Юнг К. Г. Психологія несвідомого. Львів : Астролябія, 2012, 588 с.

**Лопуга О. І.**

канд. філос. наук, доцент,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

## **ДУХОВНА КУЛЬТУРА ЯК ФАКТОР САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ**

Проблема людини, її духовного світу органічно пов'язана з розкриттям творчої природи людини через її духовність, що надає людському життю сенс. За В. Франклом, загалом універсальні людські цінності ґрунтуються на трьох складових людського буття, в основі якого лежать духовність, свобода та відповідальність. Загалом духовні цінності розглядаються як основа поєднання у культурі загальнолюдських та національних цінностей [1, с. 12]. Взаємодія культур на духовному рівні має розглядатися як основний механізм збереження людини та людства у сучасну епоху, що може розглядатися як змістовний фундамент духовної культури ХХІ століття.

Вітчизняна філософська думка велику увагу також приділяє саме духовному світу та духовній культурі людини. У філософських кордоцентричних концепціях Г. С. Сковороди та П. Д. Юркевича найбільш повно розкривається значущість духовної діяльності людини, результатом якого є моральна чистота та етико-естетичний погляд на світ. З погляду національної наповненості духовної культури та духовних цінностей найбільше значення мають ідеї О. О. Потебні та І. Я. Франка, а також наукові розвідки Д. І. Чижевського і М. Григор'єва щодо культурно-ціннісних особливостей українського національного характеру. У цілому слід констатувати, що культура тісно пов'язана з духовністю і є одним із чинників реалізації особистості.

Духовна природа дає можливість культурі здійснювати свою головну функцію – людинотворчу. Діяльнісне перетворення зовнішнього світу є основою формування в людини «інструментального розуму», а засвоєння духовних цінностей формує її внутрішній світ і викликає розвиток тих духовних

якостей, завдяки яким вона й стає особистістю.

Культура у своєму духовному вимірі надає смисли людському буттю у всій тотальності його проявів. Духовність як основа культури задає орієнтацію на вічні й абсолютні цінності, і саме завдяки цьому відбувається натхнення повсякденного людського існування, при цьому цінності духовності одночасно є й фундаментальними ціннісними основами культури,

У зв'язку із цим, як показує аналіз наукових розвідок вітчизняних фахівців, особливу актуальність отримують проблеми виховання сучасної молоді в рамках духовної культури. Значущість у цьому процесі духовної культури молоді можна пояснити низкою обставин. Передусім мова йде про необхідність узгодження процесів соціалізації з глобальними процесами змін, які торкаються і духовної сфери. Важливу роль відіграє той факт, що суперечності духовного розвитку молоді найбільш гостро і наочно відображають проблеми духовної сфери суспільства ХХІ століття. Надзвичайно гострою є проблема формування та реалізації у практичній діяльності духовної культури особистості в умовах становлення інформаційного суспільства, нових форм комунікації, глобалізації.

Підкреслюючи пріоритетність духовної складової культури в людиностворюючому вимірі, Г. Зіммель показав, що культура – це шлях душі до самої себе. Саме культура, її духовний потенціал представляє собою тут-і-тепер, що є основою дороги в майбутнє всього людства.

### **Список використаних джерел**

1. Долженко В. О. Виховання духовних цінностей у студентської молоді в полікультурному просторі: Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.07 / В. О. Долженко; Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. Луганськ, 2006. 20 с.

**Михайлюк О. В.**

д. іст. н., професор,  
кафедра документознавства  
та інформаційної діяльності,  
Український державний університет  
науки і технологій,  
м. Дніпро

**Вершина В. А.**

к.філос.н., доцент,  
кафедра філософії,  
Дніпровський національний  
університет імені Олеся Гончара

### **ІСТОРИЧНЕ ЗНАННЯ ТА ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ**

Історія може розумітися по-різному. Одне з найбільш релевантних, на наш погляд, трактувань – «упорядкована версія знань і уявлень про минуле» [1]. Знання прийнято розділяти на повсякденне і наукове. Повсякденне знання поверхнєве («очевидне»), спирається на загальноприйняті стереотипи, не проникає в суть речей, має уривчастий і фрагментарний характер. Часто наукові факти суперечать тому, що ми сприймаємо на рівні повсякденної свідомості.

У випадку з історією як знанням про минуле певні паралелі можна провести між повсякденним знанням і т. зв. історичною пам'яттю. Історія, звичайно, тісно пов'язана з пам'яттю, оскільки у них один об'єкт – минуле. Але історія – це не пам'ять. Сучасні автори пишуть про необхідність розводити історію як науку і історію як пам'ять і про конкуренцію між історією і пам'яттю.

«Пам'ять – область мороку, їй не можна довіряти» (Мегилл А.). Ще для стародавніх греків процес запам'ятовування і забування укладав в собі Мнемозину і Лесмозину, які сприймалися як рівні і не існують одна без іншої. Забування – одна з функцій пам'яті, а викривлення – властивість пам'яті. Забування часто розглядається як метафора соціальних стратегій, котрі проявляються в доцільному відборі того, що слід пам'ятати, а про що забути.

Пам'ять про минуле може бути індивідуальною і колективною. Індивідуальна пам'ять – це зафіксований індивідуальний безпосередній досвід людини. Досвід фіксується в пам'яті, проте можливості людського досвіду і пам'яті в цьому відношенні досить обмежені – в часовому і просторовому охопленні, як в плані сприйняття, так і в плані адекватного відтворення. Індивідуальний досвід суб'єктивний, неповний, уривчастий, не завжди достовірний. Індивідуальний досвід не має загальної значущості і, по суті, мало що доводить. Л. Февр писав, що людина не пам'ятає минулого, а навпаки вона постійно відтворює його. Спогади дуже схожі на процес уяви.

Колективна пам'ять – це соціальний конструкт. «Історична пам'ять» – це цілеспрямовано сконструйований засобами історичної політики відносно стійкий набір взаємопов'язаних колективних уявлень про минуле групи, кодифікований і стандартизований у суспільних, культурних, політичних дискурсах, міфах, символах, мнемонічних і комеморативних практиках [1]. «Історичну пам'ять» відносять до розряду ідеологізованої історії. Це, скоріше, не знання, а свого роду символ, підстава ідентичності соціальної групи, знак відмінності між «своїми» і «чужими». «Вимога пам'ятати минуле правильним способом звучить досить наполегливо, і очікується, що історики будуть тут виконувати свою частину роботи на догоду тим, хто їм платить, і тим, хто відчуває, що їх власні політичні, соціальні та культурні «імперативи» повинні бути захищені» (Мегилл А.). Соціальна пам'ять залишається найважливішим інструментом підтримки політично активної ідентичності. Звідси постійно виникаючі конфлікти індивідуальних, колективних та історичних «пам'ятей» – як на рівні окремих особистостей, так і на рівні соціальних і етнічних груп, націй і держав. За цими конфліктами найчастіше стоять елементарні конфлікти інтересів.

Наукове знання відрізняється систематичністю і спирається на цілеспрямовані пізнавальні процедури. Наука претендує на вироблення об'єктивних, системно організованих і обґрунтованих знань. Наукове вивчення минулого пов'язане з проблематизацією

«очевидностей» в повсякденному знанні, в «історичній пам'яті»: того, що в ній здається незаперечним.

Стали загальним місцем міркування про кризу історичної науки, що звучать в загальному контексті критики науки як такої. Це стосується розуміння предмета історичної науки, її змісту, проблематики, методів дослідження і, в кінцевому рахунку, її професійно-наукового і соціального статусу. У зв'язку з цим виникає питання про необхідність захисту історії як науки, про що свого часу писав Е. Хобсбаум.

### **Список використаної літератури**

1. Касьянов Г. К десятилетию Украинского института национальной памяти (2006–2016). URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/1755-georgij-kas-yanov-k-desyatiletiju-ukrainskogo-institutu-natsional-noj-pamyati-2006-2016>

**Місюн А. В.**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра культурології та мистецтвознавства,  
Національний університет «Одеська політехніка»  
**URBIS ET ORBIS: МІСТО ЯК ЛОКУС  
ІДЕНТИЧНОСТІ**

XX ст. фіксує кризу «великих ідентичностей» – національних, расових, гендерних. Процеси інтеріоризації та індивідуації уможливають створення не лише множинних, а й навіть «дисперсних», ситуативних способів самоотождення, які почасти не вступають у суттєві протиріччя на рівні індивідуального буття, але в той же час спричиняють значні проблеми у царині соціокультурної та політичної практики. Адже в умовах європейської «культури вини», на відміну від «культури сорому» традиціоналістських спільнот, численні соціокультурні конфлікти і проблеми регулюються не стільки нормативними настановами, скільки такими аспектами ідентичності як *внутришньогруповий фаворитизм* та *групова солідарність*. Б. Андерсон наполягає на тому, що символічна, «уявна» спільнота, якою і є будь-яка політична нація, суттєво потребує реальних маркерів ідентичності, аби «організувати» своїх членів на громадянські дії, запобігати як значним вадам нашого часу – корупції, правовому нігілізму, політичній безвідповідальності, так і «дрібним» проблемам інертності локальних общин. Саме ці маркери дозволяють створювати «...глибоке, горизонтальне товариство. Зрештою, саме це братство протягом двох останніх століть дає багатьом мільйонам людей можливість не так вбивати, як добровільно вмирати за такі обмежені продукти уяви» [1].

У той же час Домінік Шнаппер вибудовує «модерну концепцію нації» на тій соціокультурній ідентичності, яка формується в містах: спочатку в полісі/цивітасі, а потім – у європейському типі міст (у його концепції, насамперед імперських), де різномірні спільні ідентичності асимілюються у нації [2]. Через усвідомлення причетності до міста як локусу повсякденного побутування та

комунікації, прийняття його, міста, ритмів, стилів життя, інтересів та перспектив формується, на думку автора, спільність громадян, які у процесі політичної взаємодії творять націю.

Ми наполягаємо, що значну роль у процесі символічної ідентифікації мешканця міста, означення місця через причетність до якого самоототожнює себе городянин, є елементи міської інфраструктури, в яких акумульований колективний досвід побутування та стилі життя. Наголошуючи на значущості символічних об'єктів у просторі культури (міста, країни), французький дослідник П. Нора стверджує, що почуття безперервності знаходить свій притулок у місцях пам'яті. Численні місця пам'яті (*lieux de memoire*) існують тому, що більше немає пам'яті соціальних груп».

Ідентичність громадянина античного поліса відображалася не тільки у власне громадянських практиках, а й в об'єктах міської інфраструктури, навколо якої зосереджувалися істинно і власне еллінські стилі життя: акрополь, агора, палестра, буле та низка інших громадських будівель, у просторі яких людина виступала вже не просто як окремий індивід, а частина соціальної спільності. Аналогічно символами «римськості» вже в епоху Імперії виступають форуми з низкою культових, цивільних і навіть гігієнічних споруд в усіх її кінцях, навіть настільки віддалених як Британія чи Нижня Мезія.

Осмисленим актом створення єдиної Австро-Угорської ідентичності межі XIX–XX ст. виступає будівництво практично у кожному великому імперському місті театрів – міського та оперного (часто створених у «проектному бюро» Фельнера та Гельмера), однотипних залізничних вокзалів (від Любляни до Львова), сторожів станційних доглядачів тощо. Локальна ідентичність міщанина перетворюється на національну у просторі символічно обжитому, навіть якщо до нього ти потрапляєш уперше. Все тут відоме, все марковано своїм персональним та соціально груповим досвідом. З легкістю визначаються локуси для формальної та неформальної комунікації, для бізнесу та дозвілля. До кристалізованих в елементах культурної інфраструктури місць підтягуються «стилі життя», форми



репрезентації – особистісної та соціокультурної. Як ми вважаємо, саме на таких елементах міського культурного простору, «місця пам'яті» і формується не лише локальна міська (вінець, парижанин, лондонець), а й символічна європейська ідентичність. При цьому зауважимо, що численні громадські («Креативне місто», «Культурна столиця» тощо) та державні програми сучасної Європи активно підтримують це символічне поле.

Якщо в цьому контексті розглянути одеський тип локальної ідентичності, очевидним стає її принципова дисперсність. Культурна карта міста постійно зазнає безсистемної модифікації. Практично немає такого місця пам'яті, яке підтримувалося б у стані загальної символічної меморіалізації. Окремі райони міста, які можна було б назвати локусами «щільної символічної меморіальності», безсистемно забудовуються, інші – навмисне «зanedбуються», втрачаючи комунікативний потенціал (наприклад, паркові зони санаторіїв Малого та Середнього Фонтану). Культурні локуси міста – Оперний театр, Філармонія тощо, з економічної необхідності часто використовуються задля тих типів комунікації, які асоціюються з нехарактерними їм історичними стилями життя.

Європейські міста ростуть, що природно, і прирастають за рахунок носіїв різних культурних ідентичностей. Але, як видається, наявність специфічної культурної інфраструктури, що відбиває символічний простір певної ідентичності, дозволяє асимілювати це населення у локальній самототожності. У цьому сенсі «одескість», на наш погляд, переживає значну кризу. У множинності локальної ідентичності утворюється значна «опора» без загальнозначимих символічних місць пам'яті. Вирішення проблеми, на наш погляд, можливе під час створення загальноміської програми на основі культурного (креативного) картування Одеси. Створення певного наукового урбаністичного think tank було б особливо актуальним з огляду на повоєнну відбудову та реконструкцію міста, чия центральна частина внесена у список Культурної спадщини ЮНЕСКО.

---

**Список використаної літератури**

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти: міркування щодо походження й поширення націоналізму. К., 2001.: [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://litopys.org.ua/anders/and.htm>.
2. Шнаппер Д. Спільнота громадян. Про модерну концепцію нації. Х., 2007, 224 с.: [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://izbornyk.org.ua/schnapper/shn.htm>.

**Павлова О. Ю.**

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

### **АПАТІЯ ХУДОЖНЬОГО: ЕСТЕТИКО- ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ**

Занурення у естетичний досвід через художнє поле передбачає не слідування суб'єктивній волі митця (інакше б реципієнт мистецтва повністю ототожнювався з автором), і не культивування власного емоційного стану (інакше взагалі б не був потрібний витвір мистецтва), а співпричетність тому стану справ, генезі подій, які не можна остаточно визначити, але мають свій онтологічний статус. Специфіка мистецтва полягає у тому, що, з одного боку, глядач переживає найвищий ступень емоційного напруження (який можна визначити або як катарсис (Аристотель), або як романтичний екстаз в залежності від конотацій епохи), але, поряд з емоційним піднесенням, очевидним стає відсутність почуття, тобто почуття відсутності почуття. Це протиріччя супроводжує всю історію художнього, так само як прагнення аскетизму та естетичного зваблення розривало релігійну субкультуру середньовічного християнства.

Актуальність не-чуттєвого у художньому полягає не у тому, що, приєднуючись до логіки всезагальної чуттєвості, людина зрікається своїх власних почуттів. В історії таких власних індивідуальних почуттів як таких і не існує. Навпаки, лише колективним способом, створюючи всезагальну чуттєвість у формі культури, людина має можливість її опанувати, уособити як внутрішнє простір власної особистості. Античний грек сприймає свої потяги як волю і дію богів та долі, а не прояв суб'єктивності.

Виникнення мистецтва і є першою формою розриву людини з переживанням цілісності буття, його симптомом. Адже художня діяльність і є тою штучною, додатковою працею, яку людина змушена здійснювати, щоб відтворити необхідну цілісність свого

життєвого світу. Компенсаторська функція мистецтва покликана замкнути цілісність культури в єдиний горизонт самоочевидностей. Проте, сама додатковість зусиль свідчить про якщо не марність них, то про необхідність їх зростання. Сентиментальна поезія з необхідністю приходить на зміну наївної, оскільки естетичному ідеалу вже недостатньо наслідувати дійсність, а необхідно протистояти їй (якщо висловлюватися в термінах Ф. Шиллера).

Протистояння дійсності у естетичному ідеалі виводить логіку не-чуттєвості, байдужості на новий етап. Логіка естетичного почуття є логікою пережиття дійсності. Не-чуттєвість (або апатичне почуття) як внутрішній момент формування системи чуттєвості людини є необхідним моментом генезису художньої культури в цілому.

При замиканні художнього в автономну сферу значення контрарності чуттєвого і не-чуттєвого набуває нового значення. Приборкання пристрастей було завданням всієї логоцентричної філософії. Неможливість повного контролю над почуттями раціональним способом викликала відчай у просвітників. Але у своєму раціоналістичному прагненні гранично абсолютизувати розум вони не розуміли, що мистецтво стало не тільки технікою вироблення, культивування почуттів, але і контролю над ними не стільки у сенсі «очищення почуттів» (Аристотель) і наданням ним морального змісту, на що сподівалися класицисти, а у тому, що найбільше спустошення почуттів забезпечує абсолютизація естетичного, як це доводить естетизм (Сад і романтики).

Саме представники естетизму досягли того, що не в змозі зробити виявилися раціоналісти: розумна людина залишається беззахисною перед прірвою своїх почуттів, вона ніколи не може раціонально вирішити, чи правильно вона відчуває, навіть коли вона точно знає як діяти належить (немає всезагальних процедур пережиття жаху чи сорому, натхнення чи закоханості), тоді як естети ескалацією почуттів досягли такого рівня їх інтенсивності, що приборкувати вже не залишилося чого.

Мистецтво створює не лише універсальні моделі досвіду переживання світу, але і залишається єдиним способом такого досвіду у цивілізаційному процесі. Великі потяги натхнення, що

пронизують царину Аполлона, нібито заперечують аморальність та онтологічну недостатність апатії почуттів. Тобто трансцендентальне припущення естетичної цілісності досвіду (діяти так нібито досвід є цілісним, а отже, мистецтво є автономною сферою, де цілісність і безпосередність стають можливими) врівноважується ілюзією безпосередності самого художнього (діяти так у художній сфері як нібито система розгортання почуттів немає своїм внутрішнім моментом їх апатію).

Отже, онтологічний статус художнього є історичною формою існування естетичного, але, в той же час, і формою його небуття, оскільки естетичне як безпосередність чуттєвого має подолати опосередкованість чуттєвого у художній культурі. Протиріччя чуттєвого и понадчуттєвого має вирішитися, бути знятим в історії художнього та історією художнього. Тому логіка мистецтва має есхатологічний характер, як це обачливо зазначив ще Г. Гегель. Якщо цього не відбувається, то це загрожує лише крайньою формою антагонізму чуттєвого та понадчуттєвого, але не забезпечує збереження художнього.

**Погребна Ю. О.**

студентка 4-го курсу,  
кафедра культурології,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**ТЕАТР КОРИФЕЇВ І КУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК  
УКРАЇНИ**

Наприкінці XIX та на початку XX століття український театр пройшов через низку змін та реформ, які вплинули на його розвиток та зовнішній вигляд. «Після Емського указу (1876 р.) театральне життя в Україні практично завмирає, бо українські вистави були заборонені. У 80-х роках губернатори отримали право давати дозвіл на українські вистави і театральна справа в Україні поживавлюється. У 1882 р. у Єлисаветграді Марко Кропивницький зібрав українську трупу, до якої увійшли такі актори як Марія Заньковецька і Микола Садовський. Пізніше до цієї трупи приєдналися І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський і М. Садовська. Організатором хору, оркестру, декорацій був М. Старицький. Ця трупа започаткувала в Україні новий тип професійного театру зі своїми традиціями і власним творчим обличчям» [2, с. 168]. Ця трупа вважалася першим кроком до створення національного українського театру, який став символом української культури та національної ідентичності.

Однією з основних проблем, з якими стикався український театр, була відсутність фінансової та державної підтримки. Так, наприклад, перед тим як зіграти виставу українською мовою, вони повинні були відіграти її на російській. Корифеї українського театру мали значний вплив на українську театральну культуру та зробили великий внесок у її розвиток. Вони займалися створенням та постановкою вистав, написанням п'єс, роботою з акторами та режисерами, а також викладанням у театральних навчальних закладах [1].

Акторська та режисерська практика Кропивницького стала основою для розвитку українського театру. Він був талановитим послідовником російського реформатора театру Щепкіна і передав свої переконання та принципи на творчу сцену всього

колективу. Одним з ключових принципів Кропивницького як актора було відчуття партнера, або прагнення до міцного виконавського ансамблю на сцені. Він розумів, що успіх одного актора не є успіхом трупи, і навпаки, що геніальна гра одного актора не здатна розв'язати ідейно-художні завдання вистави. Він розробив нову методику створення спектаклю, у якій акцентував увагу на глибинних емоціях та психології персонажів. Завдяки цьому він зміг досягти нових висот в акторському мистецтві та режисурі.

Корифеї українського театру створювали спектаклі, які відображали національні традиції та культуру України, використовуючи українську мову та музику. Вони також намагалися привнести до своїх постановок нові ідеї та творчі підходи, що робило український театр більш сучасним та привабливим для глядачів.

Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький та ще деякі представники українського театру також були письменниками та драматургами, які створювали оригінальні п'єси українською мовою. Їхні твори ставали основою для створення нових спектаклів та відігравали важливу роль у розвитку української драматургії.

Крім того, корифеї українського театру відігравали важливу роль у навчанні та вихованні нових поколінь театральних діячів. Вони працювали в театральних навчальних закладах та передавали свій досвід та знання молодим акторам, режисерам та драматургам.

Загалом діяльність корифеїв українського театру була спрямована на розвиток української театральної культури та її просування на світову арену. Вони створювали нові творчі ідеї, постановки та твори, які продовжують надихати театральних діячів та глядачів у всьому світі.

### **Список використаних джерел**

1. Морі Є. Історія театру корифеїв: як перша професійна трупа боролася за українську ідею. веб-сайт. URL: [https://suspilne.media/183584-istoria-teatru-korifeiv-ak-persa-profesijna-](https://suspilne.media/183584-istoria-teatru-korifeiv-ak-persa-profesijna)

---

trupa-borolasa-za-ukrainsku-ideu/

2. Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія української культури: Навч. посібник / Наук. ред. В. М. Шейко. К.: Кондор, 2006, 264 с.



**Рибак А. А.**

студентка 4 курсу,  
кафедра культурології,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**РОБОТА ЗІ ЗНАЙДЕНИМИ ОБ'ЄКТАМИ В  
МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЕКТІ ЄВГЕНА БАЛЯ  
«АРТЕФАКТИ НУЛЯ» В РАМКАХ ЦИКЛУ «МОВИ  
ВІЙНИ» В ОДЕСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ**

За останній рік – з початком повномасштабної війни в Україні – багато митців обрали війну основною темою своїх робіт. Це не дивно, якщо ми сприймаємо мистецтво як реакцію на суспільні зміни та рефлексію над актуальними і минулими подіями. Більшість арт-інституцій, які раніше могли експонувати мистецькі здобутки різних часів були вимушені сховати колекцію, зачинитися, призупинити діяльність тощо. Проте деякі з них знайшли можливість працювати з сучасними митцями, які можуть дати згоду на експонування під час війни. Таким чином сьогодні, у 2023 році, працює і Одеський художній музей. На початку року він відкриває одразу три окремі виставкові проекти і оголошує про початок виставкового циклу «Мови війни», в рамках якого сучасні українські митці представлятимуть свої художні серії [1].

Серія робіт Євгена Баля «Артефакти нуля» стала сьомим проектом музейного циклу. Ця серія – вихід за рамки звичної мови митця. Актор та перформер відходить від своєї ролі та шукає інші способи відтворення досвіду – через об'єктне мистецтво. Будучи медіатором між іноземними журналістами та учасниками війни, він опиняється на нульових позиціях, тобто біля лінії фронту. Там він починає збирати уламки ракет, розірвані гільзи тощо.

І ці раптові речі, які митець знаходить на прифронтовій зоні, стають тригерами, веліють згадати сцени з його життя. Разом з тим вони підсвічують події, що стали нашим спільним минулим. Матеріальне свідчення трагедії змушує нас пам'ятати те, чого ми не бачили. Ми стаємо єдиним тілом, в яке вторгається куля і яке продовжує жити з нею. Залишки минулого або не нашого життя спалахують каламутними спогадами та ниють у тілі.



Рис. 1

Ніби знахідки в кунсткамері, об'єкти в музейній залі розташовуються у вільному порядку, без прив'язки до часу чи місця знайдення, речі масового виготовлення стають унікальними. Тонкими ниточками вони окреслюють неохопну історію життів та смертей. Такі предмети-свідки не тільки несуть в собі пам'ять про минуле, але й поєднують простір. Те, що було далеко і про що ми лише чули, опиняється ніби нашим особистим спогадом.

Проте метафори трансформують біль у боротьбу. Художник поєднує речі із повсякденності зі своїми прифронтовими знахідками, трансформує їх та дає промовисті назви. Наприклад, кріпить зламану виделку із гільзою та називає роботу «Чи вечерятиму я сьогодні?» [2] (рис. 1). Така метафора є зрозумілою через те, що більшість українців відчувала схожі страхи на початку повномасштабної війни. Робота відсилає нас до відчуття невизначеності, невпевненості у найближчому майбутньому і переоцінці життя.

В цьому проекті робота зі знайденими матеріальними об'єктами – це намагання осягнути реальність та витіснити страх невідомого через знання. Упорядкування хаосу проявляється у спробі відокремити річ від її призначення, поєднати уламок-вбивцю з вазоном, камінням, статуеткою. Але фрагмент ракети, який ніс смерть або відкладену смерть, що не відбулась і вічно переслідуватиме, продовжує зберігати в собі історію, навіть прикріплений до дитячої іграшки і принесений в музей.

### **Список використаної літератури**

1. Одеський художній музей. Цикл «Мови війни»: <https://ofam.org.ua/cikl-vistavok-movi-vijjni/>
2. Hirsch M. The generation of postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust. Columbia University Press, 2012.

**Роджеро О. М.**

канд. філософських наук, професор,  
кафедра філософії і гуманітарних наук,  
Одеська національна музична  
академія ім. А. В. Нежданової

## **МЕТАФІЛОСОФІЯ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ДИСЦИПЛІНА**

Нотатки, що ми пропонуємо, торкаються такої недостатньо розробленої області філософських досліджень, як метафілософія, – комплексної філософської дисципліни, інтереси якої лежать на перетині історії філософії, соціології пізнання, історії, теорії і філософії культури. Основні її теми та проблеми – генезис самої філософії, природа і специфіка філософського мислення, місце філософії в системі культури, положення філософа у світі, типи і жанри філософських досліджень, культурно-історичні і соціально-психологічні типи філософських особистостей та деякі інші питання. В цих нотатках ми спробуємо позначити деякі найбільш значимі напрямки детермінації філософських ідей.

В описі генезису філософської думки можна виділити декілька вимірів: саме вони в значній мірі визначають характер філософської події, якою є насамперед сам акт мислення та його результат – знання. Правомірно виділити три такі виміри і, відповідно, три лінії (напрямки) детермінації філософської думки.

Перший напрямок такої детермінації – це соціо-історична і соціо-культурна детермінація. Такий зв'язок філософії і життя знайшов своє класично повне вираження в історизмі Гегеля: «Філософія є епоха, що схоплена у думці». Ця лінія детермінації, здається, є первиною і в межах такого історичистського підходу її неможливо ігнорувати.

Другий напрямок детермінації – це еволюційні зв'язки мислення, які іноді називають «філіацією ідей». Ця лінія детермінації демонструє зв'язок понять, термінів, проблем, принципів і схем міркувань, що створюють певний напрямок, філософську школу або систему з попередніми чи наступними результатами роботи філософської думки. Досить очевидно, що

без встановлення такого зв'язку не обходиться жодне історико-філософське дослідження.

Накінець, третій напрямок детермінації, який можна позначити як екзистенційний, - це особистість і життя самого мислителя.

Практика і досвід досліджень показує тенденцію к зниженню значимості ліній детермінації від першої до третьої. Однак, усі три лінії детермінації і, відповідно, три виміри аналізу філософських систем і мисленевих комплексів – культурно-історичний, логико-теоретичний (проблемно-концептуальний) і персонально-екзистенційний – однаково необхідні для продуктивного історико-філософського і філософсько-історичного осмислення.

Описуючи та аналізуючи філософські ідеї і концепції, ми – свідомо чи несвідомо створення мудрецями, філософами, мислителями – здійснюємо те, що у феноменологічній традиції має назву редукції – здійснюємо редукцію відносно життя творців цих ідей і концепцій. У цій редукції ігноруються акти буттєвого постулювання цих ідей, а також їх створення мудрецями, філософами, мислителями.

Адже очевидно, що всі ці люди не тільки мислили, але і існували та жили. Тим не менш, в дослідженнях з історії філософії не знаходяться методи вивчення філософського життя – життя людей, що здійснювали філософську роботу і створювали певні мисленеві конструкції. Останні виявляються простим трансгредієнтом сукупності відносин, що були породжені відповідними культурними і життєвими обставинами. Такий підхід до науки, до філософії, а також до культури базується на принципі ізолюючої абстракції і здійснюється, як вже було сказано, операцією редукції. Цей підхід у багатьох випадках є правомірним і продуктивним, але в деяких випадках його використання передбачає певне виключення. Наприклад, коли мова йде про філософське вчення Сократа, то неможливо залишити за дужками особистість, характер, вчинки цієї людини у різних обставинах її життя і, особливо, смерті.

**Синявська О. В.**

магістрантка,  
каф. культурології,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

## **ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ NEW AGE В СУЧАСНІЙ ПАРАДИГМІ**

Термін «New Age» є досить широким з точки зору явищ, які він охоплює. Наприклад, є напрямок у музиці «New Age», який з'являється у 60-70 роках минулого століття. Є навіть окрема номінація на премії «Греммі» за найкращий нью-ейдж альбом. Ця музика створюється в різних стилях, але найвідоміший з них — це медитативна, тягуча, сонна музика, що поєднується з цвіріньканням птахів, звуками китів, вовків, цвіркотінням комах, виттям вітру, ревом водоспаду тощо.

Якщо ми говоримо з точки зору перекладу, то New Age означає «новий період», «новий час», або ж «нова ера», що понад усе характеризує суть цього явища. Оскільки NA, комбінуючи у собі всі наявні сучасні релігійні напрямки, уособлює новий тип людини, яка знаходиться у пошуках себе та свого духовного спокою.

Взагалі дати точне й лаконічне визначення руху New Age неможливо, оскільки воно охоплює досить багато значень. Філіп Х. Локхаас визначає New Age як «систему окремих груп людей, метою яких є заміна уявлення про особистісного Бога переконанням, що людство є центром усіх речей. По суті вони вважають, що кожна людина — бог, який має абсолютну всемогутність, проте при цьому їй треба повною мірою розвинути свій божественний потенціал».

У своїй роботі «New religious movements: their incidence and significance» Ейлін Баркер наголошує на тому, що не може бути правильної остаточної відповіді, коли даємо визначення терміну «New Age». Ми маємо спиратись не на правильність/неправильність терміну, а на його корисність, яка допомагає краще розібратись у розумінні культурного феномену New Age.

Наприклад, енциклопедія «Britannica» описує цей термін як

«рух, що поширився серед окултних та метафізичних релігійних громад у 1970-х та 1980-х роках. Найсильнішими прибічниками руху були послідовники сучасного езотеризму — релігійного напрямку, заснованого на здобутті містичних знань і популярного у країнах з II століття нашої ери, особливо у формі гностицизму. Стародавній гностицизм був замінений протягом століть різними езотеричними рухами, включаючи розенкрейцерів у XVII столітті та масонство, теософію та ритуальну магію у XIX та XX століттях».

Це явище важко описати як окрему релігію, тому що цей рух не має фіксованого віровчення та організації, яку можна ідентифікувати. Також назва New Age має астрологічне походження. На думку прихильників такої теорії, ми залишаємо/завершуємо епоху Риб, тобто християнську епоху, яка характеризувалася великою кількістю насильства, і плавно переходимо в епоху Водоля.

Рух New Age досяг значного розповсюдження головним чином тому, що світогляд, на якому він заснований, вже отримав широке визнання. Підґрунтя було добре підготовлено зростанням і поширенням релятивізму в поєднанні з опорою на християнську віру або її запереченні. Крім того, розгорнулася жвава дискусія, що триває і до сьогодні, головне питання якої полягає в тому, чи можна (і в якому сенсі) схарактеризувати рух New Age як постмодерністське явище. Саме існування і розмах ідей і практик руху є ще одним доказом того, що людський дух завжди прагне трансцендентного та релігійного значення, яке не є виключно сучасним культурним явищем, але також було характерним для християнина та язичника.

Рух New Age використовує у своїх віруваннях спеціальну термінологію. Такі слова, як цілісне та синергічне мислення, нетворкінг, глобальна єдність, гармонія, космічна енергія, пробудження, свідомість і людський потенціал домінують у розмовах і текстах. Як наслідок, практики New Age вплинули майже на кожну сферу культури – соціологію, психологію, медицину, державу, екологію, науку, мистецтво, бізнес-спільноту, ЗМІ, розваги, спорт, освіту, і навіть церкву. І християни, і

нехристияни мали спокусу прийняти практики та вірування, які явно ґрунтуються на антихристиянських доктринах. Рух New Age тепер складається з сотень груп і окремих людей, які набули значного впливу майже на всі сфери нашої культури. Рух виражається в широко розбіжних формах, від явно очевидних до тонких, і від організованих релігійних до світських форм.

Що стосується доктрин, то в New Age немає нічого суто нового. Його два ключові елементи – духовна еволюція людини до Бога, і глобальна єдність, припущення, що все пов'язано воедино, – лише сучасне переформулювання давніх індуїстських вчень, які майже тотожні з основами християнства та саєнтології – якщо абстрагуватися від певних особливостей. Нова ера, яка скоро настане, принесе мир і просвітлення, злагоду, взаємність, любов і прийняття – а хто цього не хоче? Так, вочевидь, мислять прихильники цього руху. Практики НА покликані досліджувати людський потенціал і штовхати людину вперед до нового духовного горизонту, ближче до Бога і божественного.

### Список використаних джерел

1. Мартинюк Е. І. Нові релігії. Релігієзнавство. Навчальний посібник / За редакцією проф. Лобазова П. К. Херсон: Гринь Д. С., 2013.
2. Melton G. J. New Age. Movement. URL: <https://www.britannica.com/topic/New-Age-movement>.
3. Philip H. Lochhaas. The New Age Movement (How to respond). 2011. 96 с.



**Соколова А. О.**

студентка 4 курсу,  
кафедра культурології,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**ТИПОЛОГІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В  
УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ  
МИСТЕЦТВІ ХІХ СТ.**

На сьогоднішній день жінка є одним з найбільш досліджуваних образів в українській художній критиці. Сучасні науковці, зокрема у феміністичному колі, чимало уваги приділяють гендерним особливостям творчості таких відомих письменників, як Т. Шевченко, І. Франко, О. Кобилянська та інших. Але, на відміну від літератури, образу жінки в українському живописі приділено набагато менше уваги у мистецтвознавстві. І, якщо ця тема і була зачеплена, то тільки мимохіть у контексті дослідження творчості певного художника.

У ХІХ ст. живопис розвивався під впливом росту національної свідомості. Тому у художній спадщині можна побачити картини, на яких зображені різноманітні моменти з побуту українських сімей та портрети, частіше жінок, у національному одязі. У даному тексті ми виділимо найбільш розповсюджені жіночі образи, які можна зустріти у картинах відомих представників українського живопису ХІХ ст. та систематизуємо їх. На жаль, дослідження не можна назвати повним з огляду на обширність теми та на об'єм реально існуючого матеріалу.

Живопис ХІХ ст. презентує колоритні образи і спонукає до їх типологізації. Для систематизації жіночих образів ми спиралась на такі критерії як:

- а) суспільний статус;
- б) соціальна роль

Тому за цими критеріями їх можна умовно поділити на такі типи:

- 1) **Жінки-робітниці.** Як пише К. Откович, особливість зображення жінки-трудівниці полягає у тому, що «митці зосереджувались не на важкій праці сільської жінки, а на

підкресленні її фемінних рис» [1, с. 93]. Зазвичай художники робили акцент не на процесі праці, а на таких рисах як жіночність, легкість та грайливість жінок. Образ жінки-трудівниці частіше зустрічається у митецькій спадщині М.Пимоненка. Зокрема, жінку під час роботи можна помітити на таких картинах як «Жниця», «Дівчина з відрами» тощо. У своїй картині «Жниця» Пимоненко возвеличує красу та силу жінки-робітниці під час збору хліба. Це показується за допомогою сонця, яке сідає позаду жінки та ніби візуально збільшує її постать. Іншим художником, котрий часто звертається до образу жінки-робітниці, був К. Трутовський. У своєму творі «Білять полотна» увага спостерігача зосереджена на грайливому настрої дівчат. Спокійна атмосфера, що додає певної ліричності образам відволікає від основного процесу – відбілюванні полотна.

- 2) **Жінки-матері.** Матір є найбільш сакралізованим образом в українській духовній культурі. Художники XIX ст. розглядали материнство як символ відродження, деякі з них навіть проводили паралелі із релігійними образами. Наприклад, Ю.Панькевич у своєму творі «Сільська мадонна» (1895) зобразив селянку в образі Богородиці. Її одяг та інші атрибути (хустина на голові, намисто на шиї) дуже подібні до того, що зазвичай носить сільська жінка. Але, водночас, її поза та спокійний вираз обличчя нагадує Божу Матір. Художник не намагався створити релігійне полотно, він підтримує світський тон картини, без німбів та інших атрибутів. Деякі митці поєднують образ жінки-матері з образом жінки-робітниці, як у творі К. Трутовського «Жінка з полотном», де зображено селянку, яка збирається обробляти полотно, із дитиною. У творі на передній план виходить поетизація материнства, ласки та любові, а на другий – трудовий процес.
- 3) **Жінки-аристократки.** Даний тип більш розповсюджений у портретному живописі Лівобережної України, який набув розвитку ще у кінці XVII ст. і залишався самобутнім ще у

XIX ст. Художники звертались до традицій іконопису і, відходячи від барокових традицій, переходили до класицизму, а потім до реалізму. Не дивлячись на те, що у портретах зберігались самобутні риси українського живопису, в них простежувався вплив європейського живопису. У портретному живопису Лівобережної України зображувались жінки із дворянських та козацьких родин, зокрема, Полуботків, Галаган, Розумовських та інших. Особливу увагу привертає портрет А. Полуботок, доньки С. Леонтовича, полковника чернігівського. У портреті переважають темні кольори, що на темному тлі підкреслюють спокійний та трохи стомлений вираз обличчя жінки. Також схрещені руки вказують на набожність жінки. Художнику вдалося передати не тільки соціальний становище портретованої, а й розкрити основні риси характеру та психологічний стан жінки.

З одного боку, у художній інтерпретація жінки-робітниці та жінки-матері відображені основні моменти із життя сільської жінки XIX ст., як праця на полі чи доглядання дитини. Але, водночас, у творах в основному робиться акцент на таких рисах як жіночність, грайливість, материнська ласка. Ці образи також відображають міфи про ідеальну жінку, яка є трудящою, але водночас грайливою та ніжною. Образ жінки-аристократки є проявленням реалістичної традиції українського живопису XIX ст., мета якого було передати психологічний стан та основні риси характеру жінки з дворянської родини.

Отже, ми розглянули розповсюджені жіночі образи в українському живописі XIX ст. та систематизували їх. Як зазначалось на початку, дане дослідження не можна назвати повним через обширність теми та великий об'єм матеріалу. Але навіть поверхневий огляд допоміг нам окреслити особливості зображення жінки у живописі XIX ст.

### **Список використаної літератури**

1. Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму. К.: КАРБОН, 2010, 209 с.

- 
2. Суховарова-Жорнова О. Жіночі портрети Лівобережної України в колекції Національного музею історії України. Кінець XVIII - початок XIX ст. / Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики: Зб. наук. пр., 2007. Вип. 15. С.206-220.

**Соколовська Г. М.**

канд. іст. наук, доцент,  
кафедра філософії і гуманітарних наук,  
Одеська національна музична  
академія ім. А. В. Нежданової

### **КУЛЬТУРНИЦЬКО-ОСВІТНЯ МІСІЯ УКРАЇНСЬКОГО ВОЛОНТЕРСЬКОГО РУХУ У ФРАНЦІЇ**

Українська еміграція, яка зазнала вже чотири хвилі, ніколи не забувала української національної ідеї. Вона у всі часи створювала потужну ідейно-інтелектуальну атмосферу, окремий духовний клімат, який пронизував все українство, мобілізував і інтегрував його в різних країнах. Національна ідея, національна свідомість були такими внутрішніми пружинами, які рухали цими людьми, кидали їх у суспільні змагання в нових умовах, новими засобами. Українська діаспора у Франції не є виключенням. Більшість українських організацій давно працюють в Парижі, Страсбурзі і Ліоні. Але останніми роками, особливо після Революції Гідності, активізувались українці, яких доля закинула на північ Франції в регіон Нор-Па-де-Кале.

Асоціація «Портал України» була створена у Ліллі з ініціативи українських громадян, що приїхали до Франції з різних регіонів України та за участю представників «давньої» української діаспори – нащадків українських емігрантів, які потрапили у Францію на початку минулого століття. Події Революції Гідності звели разом усіх, кому була небайдужа доля України. Сьогодні асоціація об'єднує українських студентів, науковців, французьких громадян а також українців, які приїхали в регіон Нор-Па-де-Кале після початку повномасштабної війни Росії проти України. Цілі асоціації сформувалися не тільки з демократичних цінностей та добродійних задач, а й з метою культурно-просвітницької і медіаційної діяльності.

Асоціація ставить собі за мету:

- знайомити жителів регіону Нор-Па-де-Кале із сучасною Україною, змінами, які відбуваються в українському суспільстві

та українською культурою;

- розвивати культурні, освітницькі та економічні зв'язки між українською та французькою громадськістю;
- запровадити французький досвід у напрямках реформування та консолідації українського суспільства;
- бути гарантом в представленні населення і української культури з різних областей України у регіоні Нор-Па-де-Кале.

Згідно з поставленими цілями вже у 2014–2015 роках були окреслені наступні проекти:

- o благодійні концерти;
- o конференції на теми, пов'язані з Україною;
- o креативні ательє для дітей та дорослих;
- o показ фільмів українських режисерів;
- o гуманітарна допомога;
- o український Культурний Клуб у Ліллі.

Релізуючи ці проекти, було проведено безліч культурних заходів, які свідчать, що народні традиції і ремесла продовжують жити і розвиватися і за межами України. Розпочато низку культурних майстер-класів для дітей та дорослих: розпис писанок до Великодня, організація свят на Івана Купала, Масляну, ательє до свята Святого Миколая та ін. Організовано виступи аматорів і науковців на тему традиційних українських свят.

За підтримки асоціації «Портал України» у Maison Des Genets щосуботи проводяться заняття з розвитку українського мовлення, на яких діти і дорослі вивчають історію України, її культуру і традиції, знайомляться з літературними творами, розширюють словниковий запас, співають українських пісень. Останнім часом набули популярності заняття з малювання українських символів і оберегів. Створені на заняттях дитячі малюнки потім вкладаються в посилки з гуманітарною допомогою, що асоціація відправляє в Україну.

Завдяки допомозі Асоціації «Ламберсарт-Канів-Україна» та добрій волі українських музикантів вдалося організувати і провести благодійний концерт «Музиканти для України». Під час концерту було зібрано 3 000 євро, які відправлено на рахунок асоціації «Aide Medicale & Caritative France-Ukraine», яка

опікувалася лікуванням і реабілітацією поранених майданівців і бійців АТО. За сприяння Асоціації міста Рубе було проведено фото-виставку «Майдан – Україна – Європа» і презентацію автором Алланом Гімолем своєї книги «Україна. Відродження нації».

Завдяки співпраці з асоціацією «Histoire de Savoires» та кінотеатру L'Univers було проведено показ фільму «Сильніше ніж зброя» студії «Вавілон13» і дискусію з глядачами на тему подій в Україні. У координації з українськими асоціаціями зі Страсбургу та Парижу, було проведено зустріч студентів із знімальною групою студії «Вавілон13» і організований показ фільму про події у Маріуполі. Завдяки цьому партнерству показ фільмів відбувся також у Парижі та ще у декількох містах Франції.

Агресивна війна Росії проти України змусила тисячі українців покинути свої домівки і шукати притулку в різних країнах Європи, в тому числі у Франції. З перших днів війни активізувалася добродійна діяльність асоціації «Портал України». Завданням всіх культурницьких проєктів стало збір коштів для ЗСУ, українських шпиталів та гуманітарної допомоги тим, хто постраждав від російської агресії.

З червня по жовтень 2022 року за підтримки французької групи Vivendi у рамках проєкту «Разом із тобою», відбулися благодійні концерти Богдана Нестеренко і презентація його диску «Un Sacre du Printemps» в рамках фестивалю Flonflons – Wazemmes l'Accordeon 2022. Всі внески під час цього концерту і кошти від продажу дисків були передані асоціації для придбання ліків для українських шпиталів. Подібні концерти відбулися напередодні Різдва свят в регіоні Лілль під назвою «Noel c'est Rizdvo».

У червні 2022 року Асоціація «Портал України» взяла участь у двох концертах «Cours de danse traditionnelle» школи танцю «Альянс», яка виявила солідарність Україні. Танець, що виконували українські виконавці, називався «Коло, що об'єднує», який був започаткований в Україні як флешмоб на підтримку українського народу. Крім коштів за концерт та пожертв було зібрано багато гуманітарної допомоги від солідарних французів.

За ініціативи асоціації багато допомоги було зібрано також

під час відкриття театрального сезону в Театр дю Норд (Theatre du Nord) в Ліллі.

На честь Дня Незалежності України «Портал України» за підтримки мерії Лілля, організував 24 серпня 2024 року багатолюдний мітинг на центральній площі міста і прем'єрний показ у Франції документального фільму «Втрачений дім». Стрічку знято Об'єднанням Українських Продюсерів (ОУП) у квітні-травні 2022 року на теренах Київської області. Глядачам було представлено високопрофесійну документальну розповідь свідків кривавих боїв, бомбардувань і наслідків російської окупації. Французькі глядачі були вражені побаченим і почутим, про що розповіли під час обговорення фільму.

Початок нового навчального року для Лілля щільно пов'язаний з Брадері – традиційними ярмарками, до яких цього року приєдналася команда «Портал України».

На заклик активістів асоціації про підготовку до Брадері відгукнулося багато французів, які принесли свої речі для продажу на користь проєктів «Порталу України». В співпраці з «Theatre du Nord» і «Comptoirs de l'Est» протягом двох днів волонтери продавали сувеніри і різні корисні речі, співали українських пісень, частували відвідувачів салом по-українськи та іншими смаколикami. На прилавках були і унікальні раніше для Франції речі – картини з петриківським розписом, розписне печиво, ляльки-берегині, малюнки українських дітей, що знайшли прихисток у Франції після початку прямого вторгнення росії в Україну. Більшість сувенірів була виготовлена українськими волонтерами, що зараз тимчасово проживають у французьких рoдинах. Всі зароблені кошти вкладено в проєкти для допомоги Україні у боротьбі за свою свободу.

У зв'язку з війною більшість українських біженців перебувають у стані хронічного стресу, з постійною тривожністю за себе, за рідних, за свою країну. З метою зняття стресу та сприяння творчій діяльності української молоді, Асоціація «Портал України» провела заняття з арт-терапії «Мотанка – обєріг. Емоційне розвантаження» у залі Maison Des Genets.



Виготовлення ляльки-мотанки – це своєрідна психотерапія, що допомагає зняти певні психологічні травми. Українська народна лялька – втілення добра і лагідності, оберіг людської душі і долі. Домашня лялька зроблена власноруч, мамою чи бабусею, несе потужний заряд духовної енергії, виконує провідникову функцію між минулим і майбутнім. Майстер-клас з виготовлення мотанок проводили Оксана Легенька – викладач української мови і літератури, педагог початкових класів, Дарина Панасюк-Везільє, яка має педагогічну та театральну освіти, Світлана Свідер – професійна модельєрка та швачка. Присутні дізналися більше з історії української ляльки, які поділяються на три групи: обрядові, оберегові та ігрові. Кожен сам для себе обирав, яку хоче виготовити. Деякі учасники побажали віддати свої мотанки на продаж, для допомоги Україні, внести свій вклад в перемогу, адже така причетність додає віри, сил і ресурсів.

Напередодні новорічних канікул, 17 грудня 2022 року, Асоціація «Портал України» вдруге провела заняття з арт-терапії «Петрівка – душа України» – «*Petrykivka est l'ame de l'Ukraine*» у рамках психологічного проекту «Разом з тобою», за підтримки французької групи Vivendi, що має на меті психологічно супроводжувати та сприяти творчій діяльності української молоді. Майстер-клас провела я, викладач історії української культури та естетики. Я ознайомила учасників з історією виникнення унікального мистецтва петриківського розпису, поділилася таємницями створення візерунків пензлями з котячого смуху, магією поєднання кольорів і відтінків. Всіх присутніх було налаштовано на позитивні емоції, адже малювати може кожен, треба лише зосередитися на композиції і внутрішній душевній гармонії, намагаючись усунути негативне, впускаючи у себе рівновагу, впевненість у власні сили, задоволення і радість від процесу і результатів творчості. Під час майстер-класу учасникам була нагода поспілкуватися з однодумцями, поділитися своїми переживаннями, страхами і тривогами у наслідок війни в Україні, змога підтримати один одного. Водночас це заняття стало можливістю відволіктися від проблем, відпочити шляхом занурення у дивовижний світ петриківського розпису. Такі

зустрічі, безсумнівно, ще більше об'єднують, лікують, допомагають бути сильнішими, дають підказки як справлятися зі своїми емоціями під час стресових ситуацій.

Завдяки таким майстер-класам серед українських біженців склалася ініціативна група волонтерів, які створюють картини і сувеніри з українською символікою для продажу на благочинних ярмарках. Відвідувачі таких заходів мають змогу побачити художні фото українок у традиційному одязі від талановитого фотографа Анни Сенік, послухати музику бандури та інших українських інструментів. Всі отримані кошти витрачаються на придбання ліків для шпиталів та обладнання для військових в Україні.

24 лютого 2023 на честь річниці початку війни асоціація «Портал України» організувала мітинг на Харківському мосту в Ліллі з покладанням вінків. Також французькій публіці була представлена виставка фотографій «Україна – погляди українських художників на свою країну у стані війни» і показ документального фільму режисера Макса Литвинова «Маріуполь. Надія не втрачена».

За підтримки Музичної школи – «Ecole de Musique de Villeneuve d'Ascque» в березні було проведено безкоштовне ательє «Гармонізація себе через спів», на який було запрошено українців, що змушені були залишити Україну через війну. Провела це ательє Дарія Панасюк-Везільє, українка, яка проживає у Франції з 2013 року, яка має педагогічну та театральну освіту, а також досвід у театральних та музичних проєктах. Спів допомагає зняти психологічне напруження, покращити емоційний стан, адже, як вважав ще Піфагор, звуком можливо зцілювати.

Напередодні Пасхальних свят заплановано проведення традиційного майстер-класу з розмальовування писанок за традиційною українською технологією, з використанням писачок та бджолиного воску.

Проєкт «Разом із тобою!» триває під гаслом «Хоч ми і у Франції, серцем ми з Україною! Україна обов'язково переможе!» Програма культурно-мистецьких заходів та майстер-класів на 2023 рік опублікована на сайті Асоціації «Портал України» і

поширена на сторінках у соціальних мережах з метою активного залучення французької публіки до волонтерської благочинної праці на користь української перемоги у війні.

Таким чином, не дивлячись на те, що українці проживають у Франції у багатоетнічному оточенні, вони намагаються зберігати у своєму середовищі рідну мову, звичаї, культурні, мистецькі та побутові традиції, тобто свою національну самобутність. Під керівництвом громадських організацій і асоціацій вони займаються популяризацію всіх культурних досягнень України, підтримують патріотичний дух кожного українця за кордоном.

#### **Список використаних джерел**

1. <https://france.mfa.gov.ua/>
2. <https://uaportail.fr/>
3. [https://www.instagram.com/portail\\_ukraine/?hl=fr](https://www.instagram.com/portail_ukraine/?hl=fr)

**Сумченко І. В.**

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

## **ПРОБЛЕМА СИМВОЛА В ІНТЕРПРЕТАТИВНІЙ АНТРОПОЛОГІЇ К. ГІРЦА**

Антропологія Кліффорда Гірца є одним із ключових напрямків сучасної культурної антропології. Цей напрямок сформувався у 1980-х роках у США та отримав назву «інтерпретативна антропологія». Основним об'єктом вивчення для К. Гірца стала культура, а не суспільство чи індивідуум.

Головним наративом вчення К. Гірца виступає тлумачення культури як системи знань, уявлень та практик, які формують певну соціальну реальність. Важливо також підкреслити, що К. Гірц не вважає, що культура є закінченим продуктом, який можна вивчати як статичний об'єкт. Він стверджує, що культура постійно змінюється та розвивається у відповідь на різні соціальні, політичні та економічні чинники.

Інтерпретативна антропологія досліджує, які практики, символи та смисли використовуються у різних культурах, а також як вони змінюються відповідно до соціальних, економічних та історичних контекстів. Цей напрямок антропології відкидає ідею, що культуру можна пояснити за допомогою загальних законів або природних процесів. Замість цього, інтерпретативна антропологія підкреслює індивідуальний та контекстуальний характер культури, що робить неможливим створення універсальної теорії, що пояснює всі аспекти культури. Інтерпретаційна антропологія, розроблена К. Гірцем, підкреслює важливість інтерпретації значення в людській поведінці та культурних практиках. Він стверджує, що антропологія повинна відійти від позитивістського наукового підходу, який намагається розкрити універсальні закони людської поведінки, і натомість зосередитися на тлумаченні символічних значень, які люди надають своїм діям і культурним системам, які вони створюють.

К. Гірц підкреслює роль інтерпретації в антропології, стверджуючи, що антропологи повинні інтерпретувати символічні значення, які люди надають своїм діям і практикам. Він вважає, що тлумачення не є суб'єктивним процесом, а скоріше об'єктивним, яким можна керуватися набором принципів і методів тлумачення: «в інтерпретації сенс або схоплюється, або ні, видно суть справи або ні тощо» [1, с. 23].

В антропології символи та їхнє розуміння відіграють вирішальну роль. Символи - це об'єкти, жести або слова, значення яких виходять за межі буквального сенсу, вони використовуються для передачі абстрактних понять та ідей. Однак проблема символів, як визначає К. Гірц, полягає в тому, що вони дуже контекстуальні та можуть означати різні речі для різних людей у різних культурних контекстах.

Він стверджує, що символи не є постійними та універсальними, а скоріше вони сильно залежать від культурного контексту, в якому вони використовуються. Наприклад, прапор може символізувати свободу та патріотизм в одному культурному контексті, тоді як в іншому контексті він може розглядатися як символ гноблення та колонізації. Подібним чином рукоштовання може бути символом поваги та довіри в одній культурі, тоді як в іншій культурі воно може сприйматися як недоречне або образливе.

Проблема символу виникає тому, що антропологи часто використовують символи для розуміння та пояснення культурних практик і вірувань. Однак, коли символи вириваються з культурного контексту, їх можна легко неправильно зрозуміти або неправильно витлумачити. К. Гірц стверджує, що символи необхідно інтерпретувати в рамках їх культурного контексту, щоб повністю зрозуміти їх значення.

К. Гірц у своїй антропології спирається на концепцію «символічної тварини», сформульовану Е. Кассіером. Відповідно до цієї концепції людина відрізняється від інших тварин здатністю створювати та використовувати символи, що, у свою чергу, дозволяє їй організовувати свій досвід та спілкуватися з іншими. Крім того, ідеї С. Лангер та К. Берка приводять К. Гірца до думки

про те, що символічність є основною характеристикою людської поведінки. Символи, створені людиною, не просто відображають світ, а й формують її, допомагаючи людям орієнтуватися в реальності, яка їх оточує, і будувати свої соціальні відносини. Таким чином, символічна природа людини стає центральним елементом антропологічної концепції американського дослідника.

У вченні К. Гірца символи мають дві різні функції. З одного боку, вони конституюють іманентну дію, а з іншого боку, створюють автономну сферу культури. Культура є складною системою значень, яка складається з ідеології, релігії, мистецтва та здорового глузду. Кожна з цих культурних систем має власні символи, які організовують досвід по-різному. Вся сукупність значень культурних систем взаємопов'язана, і навіть суперечливі аргументи, що належать до двох протилежних аспектів однієї проблеми, підтримують одна одну. Це створює своєрідне герменевтичне коло, яке є необхідним як для розуміння, так і для вираження досвіду. Для антропології К. Гірца розуміння культури та її символів є головним завданням.

К. Гірц описує парадигму релігійної культурної системи, яка включає в себе звичаї та світогляд, інтегровані через ритуальний досвід. Релігійні символи допомагають людині розуміти світ і жити у ньому, відображаючи моральні та естетичні норми, які регулюють умови життя у світі. Однак, антрополог наголошує на тому, що життя людини складається не тільки з релігійних символів, але й з буденного світу звичайних об'єктів і практичних дій. Ця реальність є найочевиднішою і допомагає людині розуміти світ у першу чергу. Релігійні символи не є єдиним способом розуміння світу, і кожен індивід може знаходитися в різних світах залежно від контексту та ситуації: «Людина може бути нечутливою чи байдужою до релігії. Однак людина, цілком позбавлена здорового глузду, не виживе» [1, с. 142].

Здоровий глузд характеризується тим, що світ довкола нас сприймається таким, яким він є, без спроби додатково інтерпретувати його. Буденний світ, підкреслює К. Гірц, є центром нашої діяльності і мотивується нашими потребами і бажаннями, щоб пристосуватися до нього або змінити його. На відміну від

релігії, яка базується на одкровенні, і науки, яка базується на методі, здоровий глузд не має жодного фундаменту, окрім самого життя, яке виступає його єдиним авторитетом. Це означає, що здоровий глузд відображає реальний світ, а не ідеологію чи моральні переконання.

Здоровий глузд є символічною системою, яка є найменш організованою та систематизованою серед інших культурних систем. Людина освоює цю систему найпершою у своєму житті, як продукт безпосереднього досвіду. Здоровий глузд ґрунтується на постійних припущеннях, які завжди видаються самоочевидними. Він має тотальний та догматичний характер, а також є амбіційним та всеохоплюючим. На думку К. Гірца, основна мета здорового глузду - прокласти шлях від ілюзії до істини, до реального життя таким, як воно є. Здоровий глузд допомагає людині ефективно вирішувати поточні завдання та проблеми. У контексті нестачі здорового глузду, важливо розуміти, що це не означає розумової відсталості, а нездатність зрозуміти символічні значення та застосувати їх на практиці, що може призводити до неспроможності долати повсякденні завдання та проблеми життя, підкреслює антрополог.

Ідеологія як культурно-символічна система, що організовує та пояснює людині життя, відрізняється своєю простотою та чіткістю. Вона намагається «зображуватися» чіткими лініями у чорно-білих кольорах, що допомагає легко зрозуміти та запам'ятати ідеологічні символи. Для досягнення цього ефекту часто використовують гіперболу і шарж, що дають можливість переходити від конкретного до загального.

Однією з сильних сторін ідеології є її здатність осягати, означати та повідомляти соціальні реальності через метафору та метонімію. Ці символи уможливають передачу складнішого смислу, ніж передбачає буквальне розуміння, тому що вони поєднують у собі не лише фізичні або конкретні характеристики, але й емоційні та соціальні асоціації. Це дає змогу ідеології впливати на масову свідомість та формувати певні соціальні уявлення та цінності.

Однією із ключових ідей антропології К. Гірца є поняття

«метафора». Він вважає, що метафори не лише є важливим інструментом мови, але й відіграють істотну роль у формуванні нашого сприйняття світу та соціальної реальності. Антрополог стверджує, що наші уявлення про світ та соціальну реальність формуються не тільки на основі логічних та раціональних аргументів, але також на основі метафоричних образів, які ми використовуємо, щоб описати світ.

Ідеологічна символізація та наукова символізація мають різні способи формування значень. Наукова символізація формує значення шляхом логічного умовиводу, який розширює загальну концептуальну мережу значень. Окремі поняття приєднуються до цієї мережі, розширюючи її межі. У свою чергу, ідеологічна символізація формує значення шляхом метафоричного та метонімічного зсуву, що дозволяє передавати складніші смисли. Останній підхід може бути спрощеним, чітким і легко зрозумілим, але він обмежує розуміння ідей та концепцій. Таким чином, хоча обидва підходи мають свої переваги, наукова символізація дає змогу більш точно розуміти та пояснювати складні поняття та концепції.

К. Гірц виділяє мистецтво як останню символічну систему, яка відрізняється від раніше згаданих ідеологічної та наукової символізації. У мистецтві символи передаються через переживання, тому їхнє емоційне відтінення важливе для розуміння твору. Автор мистецького твору виражає не реальність, а свої почуття, які її викликають. Твір є кінцевою точкою вираження автора та початковою точкою сприйняття для реципієнта, який у сприйнятті стає співавтором, що відтворює почуття автора твору. Сенс мистецтва полягає не в тому, що воно відкриває щось нове, досі невідоме, а в тому, що відтворені почуття автора дають змогу сприймати світ, речі, події тощо в новому, незвичному світлі, спонукаючи до їх переосмислення і збагачуючи досвід кожного індивіда.

К. Гірц висловлює свою критику щодо уявлення про мистецтво як автономну діяльність, яка задовольняє свої власні потреби. Він наголошував на тому, що символи мистецтва, як і символи інших культурних систем, мають соціальне походження



і відображають певні ідеї, цінності та вірування суспільства. Ці символи є для людини джерелом інформації про навколишній світ, яке допомагає організувати та впорядковувати людський досвід. Таким чином, мистецтво не є автономним, воно виступає складовою частиною культурного контексту, який впливає на сприйняття та розуміння мистецьких символів.

К. Гірц вважає, що мистецькі твори є об'єктивізацією значень, що охоплюють красу, справедливість, мудрість та інші аспекти людського досвіду. Він стверджує, що мистецтво задовольняє певні потреби людини, оскільки символи мистецтва мають соціальне походження і виконують соціальну функцію розуміння та впорядкування індивідуального досвіду.

Підхід К. Гірца до проблеми символу базується на його концепції так званого щільного опису. Щільний опис передбачає надання детального опису культурній практиці або переконанням, включаючи їх соціальний і культурний контекст, щоб зрозуміти їх значення. Антрополог стверджує, що цей підхід необхідний, оскільки символи вбудовані в складні культурні системи, які неможливо зрозуміти, просто аналізуючи лише самі символи.

Інший аспект проблеми символу полягає в тому, що символи часто використовуються для посилення динаміки влади в культурі. Наприклад, символи можуть використовуватися для посилення гендерних ролей, соціальних ієрархій або політичних ідеологій. Коли символи використовуються таким чином, вони можуть стати засобом пригнічення та виключення.

Разом з цим, важливим аспектом антропології К. Гірца є проблема суб'єктивного досвіду, з якою пов'язана його концепція культурної перекладності. Антрополог стверджує, що для того, щоб зрозуміти іншу культуру, необхідно перекласти її на свою власну мову та врахувати контекст, користуючись своїм досвідом та знаннями.

К. Гірц стверджує, що ми не можемо зрозуміти сенсу досвіду, не маючи уявлення про контекст, в якому він відбувається. Тому він активно досліджував культурні практики та символічні системи, які визначають наш досвід та сприйняття світу.

Суб'єктивний досвід також відіграє ключову роль у концепції

К. Гірца про владу та політику. Він вважає, що влада не пов'язана лише з економічними, політичними та соціальними відносинами, але також залежить від того, як люди сприймають та інтерпретують свої власні життєві умови. Антрополог підкреслює, що влада може бути підтримана лише завдяки тому, що люди її визнають та підтримують.

Отже, дослідження символу в антропології є важливим і актуальним напрямком, який дозволяє отримати глибше розуміння культурних систем та їх функціонування. Підхід К. Гірца дає можливість вивчити символ у багатьох його аспектах, що дозволяє зрозуміти його значення та роль у культурі.

#### **Список використаних джерел**

1. Гірц К. Інтерпретація культур: вибрані есе. К.: Дух і літера, 2001. 542 с.

**Стемблівська А. О.**

студентка 2-го курсу,  
кафедра культурології,

Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

## **ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОМАНТИЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ФРАНЦІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ**

Упродовж ХХ ст. мистецтво у країнах Європи отримує нові соціальні імпульси, а також збільшується прошарок інтелігенції. У мистецтві на противагу класицизму виникає романтизм, якому властиві прагнення до свободи, інтерес до зображення сильних пристрастей, заглиблення у сферу людського духу. Романтизм відображає конфлікт між ідеалом і реальністю. В мистецтві романтики намагалися протиставити емоційно багатий духовний світ людини — неординарної особистості. Відмовляючись від класичних норм, вони ідеалізували й поетизували природу, їх приваблювала народна творчість, міфологія, екзотика Сходу. Романтики здебільшого ідеалізують минуле, що не повернеться, або недосяжне і невідоме майбутнє [1, с. 146].

Французьких живописців приваблювала героїчна тематика з драматичним змістом. В історичному жанрі романтики зображували баталії, що оспівували людські подвиги, торжество перемоги [1, с. 147].

Лідер романтизму в образотворчому мистецтві *Ежен Делакруа* звертався до історичних сюжетів. Згідно з моральними принципами він не уникав трагічних сторінок революційних подій, зображуючи народ, який бореться за свою Батьківщину. Картина, написана ним у 1830 році «Свобода на барикадах» — своєрідний маніфест волелюбних парижан: жінка з французьким прапором в руці, що закликає захисників барикади на вирішальний бій, перетворюється на символ свободи [1, с. 147].

Творчість наступного французького романтика *Теодора Жеріко*, палкого прихильника героїки наполеонівської доби, сповнена пристрасно до динамічних подій і ситуацій. З яскраво

вираженою динамікою він зображував улюблених ним коней. Картина «Поранений кірасир, що залишає поле битви» 1814 року розкриває не триумф перемоги, а романтичну долю бійця, який змушений покинути бій [1, с. 148].

Для митців-романтиків природа була особливою цінністю, її вільна і нескорена стихія заворожувала, збігалася з людськими пристрастями, викликала поклоніння [1, с. 148].

Так як і всі інші епохи в історії європейської культури, романтизм — явище неізолюване. Великий німецький вчений Герман Аугуст Корфф (Hermann August Korff, 1882-1963) твердить, приміром, що періоди «Буря і Натиск» (Sturm und Drang), Класицизм і романтизм, тобто епоха 1760-1830 рр., творять одну велику цілість етносом. Кінець Середньовіччя був рівночасно кінцем важливої культурної епохи, яку ми досі істотно недооцінюємо. Частий термін «темні віки» використовується у контрасті до доби Просвітництва, яка вважалася нібито добою прояснення людського розуму й апогеєм осягтів людського мислення до цієї перцепції, чи воно справді так було, важко сказати з повною певністю та важливо знати ті причини, як призвели до кінця доби Середніх віків, спричинившись тим самим до розквіту доби Просвітництва [2, с. 9].

Картини німецького художника *Каспара Давида Фрідріха*, творця романтичного краєвиду, можна назвати «пейзажами душі». Він зображав гори й ліси, оспівуючи ідею безмежності світу, яку людина прагне осягнути. Як справжнього романтика, його увагу привертала таємнича атмосфера вечора чи ночі, адже для людини — це час роздумів і мрій. Картина 1818 року «Мандрівник над морем туману» передає вічне устремління людини пізнати далекі світи. Силует чоловіка ніби манить у морську далечинь, куди спрямовано його погляд [1, с. 149].

Наступним німецьким романтиком є Філіп Отто Рунге. Здебільшого митець писав картини, спираючись на власні емоції та почуття. Власне картина «Ми втьрох» 1815 року показує меланхолійність та символізує братерську дружбу, духовну близькість, але акцентує і внутрішні духовні відмінності, індивідуальність натур. Рунге – той художник, що здебільшого

пише людей та ідеально ототожнює їхні емоції для глядачів.

Романтизм у кожній західноєвропейській країні відрізнявся національною своєрідністю. Так, творам німецьких романтиків властиві яскраві риси містицизму. Художників приваблювало все незвичайне, надприродне, тому дуже часто німецькі живописці зверталися до готичного мистецтва, таємничих середньовічних легенд та оповідей.

Історія французького романтизму навіть зовні відрізняється від історії романтизму в Німеччині. Дуже важливо, що німецький романтизм розвивався від Великої французької революції. Натомість Французький романтизм завжди гостросоціальний і політизований, тому йому чужі чарівні фантастичні віньєтки німців. Французькі романтики пишуть та малюють про сучасну людину та сучасне суспільство.

### **Список використаної літератури**

1. Масол Л. М. Мистецтво. Харків: ФОРУМ, 2006. 240 с.
2. Рудницький Л., Фешовець О. Мислителі німецького романтизму. Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2003. 588 с.

**Тормахова А. М.**

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

### **РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У СТВОРЕННІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОДУКТУ**

Розвиток технологій в контексті культури відбувається повсякчас. Формування цифрового суспільства стимулювало розробку та впровадження низки програмних додатків, які орієнтовані на вироблення різноманітних товарів та надання послуг. З кожним днем зростає роль цифровізації суспільства, що проявляється у фінансовій, медичній, освітній, управлінській сферах. Збільшується кількість спеціального обладнання, яке використовується в сфері інфраструктури (громадському транспорті, системах байкшерінгу, оплаті за паркування чи проїзді по платним дорогам). Поступово зростає кількість спеціальних застосунків, які надають можливість отримувати різні товари та послуги. Можна засвідчити розвиток програмного забезпечення, за допомогою якого користувач може не лише здійснювати комунікацію чи оплачувати послуги, а й застосовувати його у сфері, яка дотична до мистецтва.

Досить тривалий час царина творчості сприймалась як така, що існує виключно завдяки індивідууму, ініціюється ним і фактично усі етапи творчого процесу контролюються. Проте з формуванням цифрових технологій відбувається зміна специфіки творчого процесу, коли постає питання про можливість формування культурно-мистецького продукту завдяки штучному інтелекту. На прикладі мистецтва фотографії та кіно, в яких від самого початку використовувались складні технологічні пристрої (фотокамери, відеоканери, системи освітлення, засобу для обробки зображення та звуку, монтажу), можна переконатися у тому, що останні були такими ж засобами, як у класичних видах мистецтва фарби, пензлі чи музичні інструменти. Тобто режисер вирішував, яку саме сцену залишити у кінострічці, а оператор обирав ракурс, тип плану, за допомогою яких художній образ буде

поставати у відповідності до художнього задуму.

З появою ChatGPT актуалізувалось питання творчих можливостей AI. Виникає питання, чи можливе самостійне створення культурно-мистецького продукту за допомогою найрозвиненіших систем штучного інтелекту, які б були відокремлені від людської творчості? Чи все-таки вони виступають лише знаряддям? Відповідь на дане питання надається сучасними авторами - О. Данильяном та О.Дзьобанем, які вказують, що на даний час і програмні додатки, і власне штучний інтелект (у сучасній культурі) є лише інструментами. «Комп'ютер був і залишиться інструментом людського пізнання – скільки завгодно ефективним інструментом, але не суб'єктом» [1, с. 12].

Водночас не можна заперечувати ту роль, яку відіграє штучний інтелект у формуванні культурно-мистецького контенту, адже здатність до швидкої обробки інформації стає підґрунтям для створення певного продукту, який потім має обробитися людиною. «Збираючи і відсортовуючи необмежену кількість відомостей, комп'ютер допомагає звести їх до купи, сформувати цілісну сукупність даних, створюючи тим самим передумови для їх плідного використання людиною» [1, с. 15]. Згадаймо, що момент творчості наявний на етапі створення самого програмного застосунку, який пов'язаний з технічною творчістю. Саме людина задає певні алгоритми, згідно з якими має здійснюватися пошук, генеруватись новий мистецький матеріал. І нарешті, як правило, людина має надавати оцінку створеному штучним інтелектом продукту. Отже, можливості штучного інтелекту можуть стосуватись мистецького феномену, проте його навряд можна вважати таким, що сформований AI.

Згідно з останніми дослідженнями було створено чимало різних творів, «автором» яких є штучний інтелект. «Прочитавши 11 тисяч книг, штучний інтелект від Google Brain почав писати вірші. Американське медіа Washington Post використовує штучний інтелект для написання новин, зробивши його особистим “роботом-репортером”. У Чехії нещодавно поставили першу п'єсу, написану штучним інтелектом – кажуть, досить

неоднозначно вийшло. Картину, яку створив штучний інтелект, продали на аукціоні за 432 тисячі доларів. Австралійська команда виграла змагання на найкращу пісню, написану штучним інтелектом» [2]. Дійсно, упродовж останніх років було створено чимало систем, за допомогою яких можна сформувати мистецькі твори – візуальні, аудіальні тощо. Ряд з них спрямований на формування картинок. За допомогою додатку Midjourney можна створювати якісні зображення. У програмі Dall-E2 є можливість самостійно домальовувати зображення за вказаними людиною ключовими словами. Частина додатків орієнтована на створення відеоконтенту, так у Genmo та Kaiber генеруються короткі відео з картинок. Kinetix є неймережею, яка зробить 3d анімацію з вашого відео. В програмі Runway наявний багатofункціональний фото- та відеоредактор на основі AI. Neurodub перекладає на потрібну мову та озвучує завантажені відео. Існує ряд програм, що генерують музичні твори, як Sounddraw та ін. Таким чином, можна пересвідчитись у тому, що культурно-мистецькі твори генеруються за допомогою штучного інтелекту, проте вони не спроможні наразі здійснювати дії поза межами встановлених алгоритмів чи аналізу наявних інших мистецьких творів. До того ж в українському законодавстві вказується, що винахідником є винятково людина, інтелектуальною, творчою діяльністю якої створено винахід. Така позиція нівелює можливість визнавати автором AI. Що ж стосується законодавства інших країн, то у Великобританії, Ірландії, Гонконгу впроваджено термін «computer-generated works», а щодо авторства творів (музичних, драматичних, художніх та т. п.), створених за допомогою AI, то воно надається особі, «яка здійснює заходи, необхідні для створення твору». Отже, автором може виступати й розробник програмного забезпечення і користувач, який застосовує його на платній чи безоплатній основі.

### Список використаних джерел

1. Данильян О. Г., Дзьобань О. П. Інформатизація як атрибут інформаційного суспільства: від ретроспекції до сучасної рефлексії. *Інформація і право*, 2022. № 1 (40). С. 9-20.



2. Чи може штучний інтелект бути автором твору? URL: <https://cedem.org.ua/consultations/shtuchnyj-intelekt-avtor-tvoru/> (дата звернення: 29.03.2023).

**Андрій Худенко**

д. філософ. н., професор,  
кафедра суспільних комунікацій та  
регіональних студій,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
**ДО ЕКЗЕСТЕНЦІАЛЬНО-ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОГО  
ПІДХОДУ ДО ВИЗНАЧЕННЯ КУЛЬТУРИ**

Гайдегерська інтерпретація *Dasein* – його позначення саме як способу перебування у світі – виходить із передумови, що цей спосіб буття є *sui generis*. Хоча цей спосіб буття найближчий до нас в одному сенсі, в іншому значенні він найбільш далекий від нас. Це, мабуть, тому, що наша мова намагається зафіксувати речі світу і приречена плутати, заїкатися, якщо потрібно виразити шлях, що прямує як пошук, перебір і, зрештою, вибір ефективного рішення на користь, перш за все, продовження маршруту, тобто насичення і власно себе, і світу тим, що придатне для використання заради тримання руху. Саме в такий спосіб виокремлюється культура та визначається як властивий спосіб перебування у світі, і оволодіння ним (цім способом) дозволяє не стільки обкопатися у світі або опанувати його, скільки вкоренитися у ньому.

Це не означає, що інколи ми успішно використовуємо вирази людських властивостей як метафори для інших речей і станів справ. Тим не менш, такий вид перенесення є потенційно фатальним і для людини, і для світу. Він призводить до марності людини для світу і світу для людини, примушує плутати «о двох головах».

Застереження Гайдегера щодо перенесення детермінації буття з однієї сфери на іншу перегукується з методологічним поглядом, який поділяли Аристотель і Гуссерль, згідно з яким предмет диктує спосіб підходу до нього, а не навпаки. Якщо спосіб буття, який властивий людській інтенції, справді є відмінним, тоді його характеристика в інших онтологічних термінах схожа на те, що можна назвати «дефектом категорій».

Гайдегер стверджує, що людське існування вирізняється

серед сутностей своїм відношенням до буття, тобто тим фактом, що «разом із її буттям і через нього це буття розкривається йому» і має для нього значення [SZ, § 4, S. 12]. Оразу стає очевидним, що різниця між людським існуванням та іншими способами буття не є категоріальним розрізненням, згідно з використанням Аристотелем або Кантом терміну «категорія».

Перелік категорій Аристотеля складається з первинних індивідуальних сутностей і способів позначення за допомогою родових термінів, які є предикатами для первинних; категорії Канта виведені з можливих форм судження та є умовами можливості досвіду будь-якого предмету взагалі. Відмінність, на яку претендує Гайдеггер, наполягаючи на особливій природі людини, не бачена з поверхні як відмінність між однією аристотелівською чи кантіанською категорією та іншою.

Так «буття-практичності» (Vorhandensein), як певна манера відношення до буття, за яким власно буття може розглядатися, яка визначається Гайдеггером та відрізняється від буття-тут (Dasein), коливається на межі різних категорій, що визначені Аристотелем або Кантом.

Саме з цієї причини також було б помилковим тлумачення різниці між людським існуванням та іншими видами істот в рамках різниці між трансцендентальними суттєвостями, оскільки кожна трансцендентальність визначається саме з огляду на аристотелівську доктрину категорій, а саме настільки, наскільки вона може бути загальноприйнятною для них. Так, «буття» та «єдність» позначаються як трансцендентальні суттєвості, оскільки вони можуть бути віднесені до «субстанції», «кількості», «якості» тощо.

На підставі таких історико-філософських міркувань і в інтересах формалізації основного розрізнення, Гайдеггер виокремлює «екзистенціали», онтологічні характеристики, властиві людському існуванню. Екзистенціали – це те, що можна назвати *реверсивним здійсненням*. Тобто це таке здійснення, яке повертаються у своєму виконанні до виконавця; це такий реверс, який інтенсифікує саме здійснення.

Екзистенціали – своєрідна *петля інтенсивності*. Дійсно, «крок

назад» (Schritt zurueck) – це мотив кроку вперед. Взагалі той, хто бажає йти вперед, необхідно повинен зробити «крок назад». Інакше рух уперед втрачає основу, стійкість, стає необґрунтованим: здається, що відбуваються якісь дії, але це, скоріше, чи «танець св. Вігта», чи просте топтання місця. Тобто цінність «кроку назад» мотивує бажання і бажання звернення. «Крок назад», який інтенсифікує прямувати вперед, виявляє цінність того, що вже стало: змушує пам'ятати, воскрешати минуле і, таким чином, вивчати уроки історії. Історія – це повідомлення про можливість майбутнього. Зрештою, цінність «кроку назад» полягає в тому, що він акцентує увагу на сингулярності кроку, який триває в інтервалі несення від ... до (Ver-und-Hin-bringen); в інтервалі-розімкнутості йде віднесення дещо, що навколо покоїться, до його придатної наявності.

Екзистенціали позначають способи існування, які неможливо адекватно описати без посилання на цілісний спосіб, яким вони розкривають себе, а саме, як манери бути-тут, за допомогою яких відбуваються речі. Екзистенціали – це, іншими словами, «ознака» саморозкриття способів діяти, дотематизовані настанови, які конституують буття-тут когось шляхом розкриття його (буття-тут) – і, тим самим, розкриває буття в цілому – для нього.

Варто підкреслити, що екзистенціали є дорефлексивними, і тому їх не слід плутати з будь-яким видом ментального самоусвідомлення (Згадаємо про «Лист про гуманізм»). Тим не менш, їх можна відновити в рефлексії, і, отже, залишається доречним, навіть необхідним, говорити не просто про «розкриття», а про «саморозкриття».

Розрізнення між екзистенціями та категоріями, мабуть, найкраще розуміти як докатегоріальне розрізнення. Згадаємо, що між способами існування речей всередині світу (зручність, практичність / *Zuhandenheit, Vorhandenheit*) і способами існування людей існує відмінність, яка притаманна різним категоріям (наприклад, між якістю та кількістю), так й така, що розрізняє категорії та трансцендентальні суттєвостями (наприклад, між якістю та буттям). Як здається, саме цей дефект будив

скептицизм Гайдеггера у лекціях 20-х років щодо твердження покоління мислителів після Лотце (зокрема Гуссерля), що психологізм був повністю спростований. Однією з причин скептицизму Гайдеггера є той факт, що для критиків психологізму, а також для його прихильників відправною точкою є концепція буття, яка фундаментально орієнтована на «онтологію природи» (а не на онтологію турботи: занепокоєності та піклування). Ця критика є, у певному сенсі, лише варіантом зростаючого невдоволення, яке Гайдеггер поділяє з Шелером та іншими. Невдоволення, яке, безсумнівно, також викликано його читанням Лютера, Августина та К'єркегора на початку 1920-х років, спрямоване на неадекватність традиційно сприйнятих категорій не лише в їхній схоластичній формі, але навіть у їх оригінальному аристотелівському формулюванні.

У тій мірі, в якій аналіз Гайдеггера спрямований на визначення способу буття, характерного для людей, яким воно дається у їхній поведінці, його підхід є квінтесенцією феноменологічною. Тобто існує дорефлексивна манера зустрічі з речами, доступ до якої, тим не менш, можливий у рефлексії, що вказує на попереднє саморозкриття способу зустрічі (наголосим, що не йдеться про якимось видом внутрішнього самоусвідомлення). Однак в іншому відношенні його підхід відрізняється від дослідження, властивого феноменологічній науці.

Мета Гайдеггера полягає в тому, щоб викрити логічне упередження, показати, що воно далеко не самоочевидне і не незаперечне, а є невиправданим припущенням, що включає оманливе онтологічне зобов'язання. З цією метою він звертає свою увагу насамперед на вчення, на якому по суті лежить логічний забобон: на вчення про тематичні твердження. Після уточнення того, як тематичне твердження, мабуть, має на увазі певну концепцію буття та істини, він пояснює, чому ця концепція, хоч і переконлива з певної точки зору, не є остаточним словом про істину чи буття. Цей аспект гайдеггерівського проекту принципово розходиться із феноменологічними претензіями на науковість, оскільки таке дослідження залишається орієнтованим

на істинність тематичних тверджень: виходить зі «специфічної теоретичної настанови по відношенню до світу», парадигмою якої є сприйняття чогось з персональної точки зору.

Отже, відкинувши тезу про те, що істина, зрештою, є питанням судження або інтуїції, що відповідає судженню, Гайдеггер стикається з величезним завданням викладення, тлумачення та визначення як дотематичної, так і доінтуїтивної істини. Іншими словами, ставиться завдання якимось чином тематизувати початкове відчуття істини, яке розкривається нетематично.

Гайдеггер стикається з проблемою пояснити, як можливе дооб'єктне висловлювання й мислення, як можна «звертатися» й визначати способи перебування у світі, відмінні від буття використання вже наявного, але саме здійснення явлення. Різними способами між 1919 і 1930 роками він намагається вирішити проблеми тематизації, принаймні певною мірою, наголошуючи на тому, що він називає «формально вказівним» (Formale Anzeige) характером філософії та філософських концепцій.

Якщо виокремлення екзистенціалів - це тільки перший крок на шляху оволодіння способами, які дозволяють вкоренитися у світі (майже негативний), то міркування про формально-вказівний характер прямування, ймовірно, позитивно наближає до суто людського перебування у світі – відчуття культури.

**Шевцов С. П.**

доктор філософських наук, професор,  
кафедра філософії,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**ОСМИСЛЕННЯ НАСИЛЬСТВА: ПРОБЛЕМА  
БЕЗ ВИРІШЕННЯ: ПРАВОВА КОЛІЗІЯ**

Існуючі визначення насильства являють певну проблему, що відзначають майже всі, кому довелося звертатися до розгляду причин насильницьких дій або агресивної поведінки. Мій розгляд цього питання був представлений у статті в останньому номері «Докси». Тому тут я утримуюсь від розгляду існуючих визначень і від самого визначення насильства. У даному виступі я хотів би сфокусувати увагу на динамічному аспекті насильства, а саме на проблемі його початку та закінчення (зупинення).

Позначимо певні передумови такого розгляду. По-перше, найбільш відомі та впливові філософські розгляди насильницьких дій, які виправдовують їхні певні форми (дослідження Ж. Сореля, В. Беньяміна, Х. Арендт, Е. Балібара, С. Жижека тощо), знаходять можливість такого виправдання у тому, що вони є відповіддю на вже існуючі форми насильства (системного насильства з боку держави, релігії, ідеології, мови або культури). Тобто поруч із загальним засудженням насильства як форми дії, має місце визнання того, що за певних умов насильству нема що протиставити, крім насильства із протилежним вектором. Це давно і добре відомий аргумент, який можна позначити як аргумент «справедливої війни». Справедлива війна – це протистояння насильницьким діям того, хто спричиняє насильство першим і без відповідного права на нього. Одразу відзначимо, що право на насильство крім відповідного захисту визнається тільки за богом (або за богами), прикладом чого може служити «Вакханки» Еврипіда. Бог, можна казати, доводить свою сутність та своє існування саме через насильство, яке в такому разі виглядає як вища справедливість. Значною мірою це положення служить для виправдання застосування покарань (навіть Вальтер Беньямін використовує поняття «божественне

насильство»).

По-друге, коли насильницькі дії вже мають місце, виникає проблема їх зупинити. Її детально розглядає Рене Жиран у «Насильстві та сакральному», коли вказує, що коло кровної помсти не може бути розірване інакше, ніж знов-таки через певний вид насильницьких дій. Він розглядає у цій якості жертвоприношення, тобто спільне насильство певної групи, спрямоване на жертву, яка призначена сприйняти його та «повернути» цей інструмент богам.

Не вдаючись до розгляду цього питання, якому присвячено значну кількість досліджень, позначимо те, що саме буде цікавити нас у даному випадку: можливість початку та кінця насильства. Щодо кінця, тут історія пропонує нам два основних варіанти: остаточну перемогу однієї із воюючих сторін або втому однієї чи обох (тоді – переговори, перемир'я з часом мирний договір). Втім це лукаве позначення, бо поняття остаточної перемоги є штучним, воно скоріше притаманно певному наративу (будь-якої розповіді – від міфу та казки до надрукованого дослідження та підручника), ніж дійсному стану речей-подій. Інша справа – «втома», її можна розглядати як визнання рівноваги сил та неспроможність жодної із сторін одержати перемогу. Так, згідно певним поглядам, право (будь-який договір) виникає як результат усвідомлення рівності сил. Найважливішим, на наш погляд, тут є саме вимір свідомості, який швидко або повільно неминуче приведе нас до поняття (розуміння) справедливості.

Те саме, при пильному погляді, можна знайти й при розгляді початку насильства. Ми можемо зафіксувати початок насильницьких дій, вчинків, але дослідження відкриває, що вони завжди розглядаються тим, хто їх здійснює, як відповідь або певна форма наявності («презентації») своєї природи. Психологічні та нейробіологічні дослідження свідчать, що навіть у випадках нібито безпричинної агресії з боку психічнохворих людей або здійснення відкритого злочину ці суб'єкти вважають, що вони були змушені діяти саме так, що в них не було іншого виходу, що їхня природа, стан або збіг обставин примусово підвели їх до дій,



яким не було альтернативи. Ще більш це справедливо, коли мова йде про безособові структури як держава, церква або суспільство. І тут також рано чи пізно виникає поняття справедливості, власного права, призначення, особливого місця у структурі світу.

Відповідь на питання, чи можливо зупинити насильство чим-небудь крім насильницького опору, крім використання сили у відповідь? Безумовно, такі приклади є, вони існують, але в їхній основі лежить або загроза використання значно переважаючої сили, або зміна уявлення, робота зі свідомістю агресора, переконання у наявності іншого стану речей. В будь-якому разі з'ясовується, що насильство пов'язано із уявленням про світоустрій, певне місце в цьому світоустрою, а через це – із правом та справедливістю.

Нерозривне коло насильства при такому погляді можна пояснити через відсутність абсолютної справедливості, умовність будь-якого права та невичерпаність (можливість зміни або перегляду) будь-якої картини світоустрою. Безумовно, це значним чином інтелектуальний погляд, у більшості випадків аналізу свідомості суб'єктів насильницьких дій ми фіксуємо достатньо розмиті уявлення щодо світоустрою або справедливості та права, але тим не менш, згідно з дослідженнями нейробіологів та психіатрів, а тим більш істориків, невідомі випадки повної відсутності таких уявлень. Ми можемо констатувати певну залежність насильницьких дій та уявлень (нехай навіть у сфері несвідомого). Разом з цим, виникає питання щодо того, що у даній парі чому передує – уявлення дії, чи дія уявленню. І слід визнати, принаймні з опорою на досвід вивчення тварин, у яких ми не припускаємо існування уявлень, що дії попереджають. Тому питання щодо природи насильства та протистояння йому все ще не знаходить свого однозначного рішення.

**Якименко Д. В.**

студентка 4 курсу,

кафедра культурології,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

## **САКРАЛІЗАЦІЯ ЖІНОЧОЇ СУТНОСТІ В КУЛЬТУРАХ ЗЕМЛЕРОБСТВА**

Існує багато літератури, що описує міфології різних народів, де головну роль в пантеоні богів займає божество чоловічого роду, проте приділено дуже мало уваги жіночому началу в міфологіях первісних народів. У даній статті, ми спробуємо дослідити феномен жіночої сакральності у становленні міфологій народів епохи неоліту. Зроблено це буде за допомогою дослідження культури землеробства, коли роль жінок у суспільстві вийшла на новий рівень.

Між IX та VII тисячоліттями активно відбувається процес переходу від привласнювальних до відтворювальних форм господарства. Невеликі кочові мисливські групи починають перетворюватися на осідле первісне суспільство — племена. Розквіт родоплемінного суспільства поступово приводить до великих змін в історії цивілізації. Починається розвиток господарства, зароджується землеробство та тваринництво, які стають більш продуктивними способами забезпечення харчування, ніж мисливство та збиральництво. Завдяки наявності запасів їжі, життя людини стає більш стабільним. Люди почали активно формувати стада свійських тварин та використовувати їх як тяглову силу. Згідно з новими умовами змінюється й поведінка людей, формується суспільний лад, виникає розподіл праці та обов'язків між жінками та чоловіками. Найважливішим заняттям стає землеробство, людина вчиться оволодівати силами природи, від яких відтепер залежить її життя. Ставши виробником своєї власної їжі, людина мусила змінити свою успадковану поведінку. Віднині землеробу доводилося виконувати складні дії послідовно і точно. Головним кінцевим результатом усіх дій становиться врожай. Новий розподіл праці призвів до суттєвих змін, оскільки тепер головна відповідальність за добуток засобів

до існування перейшла до жінок.

Так як від плодючості землі відтепер залежало життя людей та їх добробут, люди мусили бути особливо уважними до різноманітних природних явищ. Вони з невпинною турботливістю вглядалися в небесні світила, їх блиск та згасання, сліdkували за рухом хмар, за зміною кольору неба, приділяючи особливу увагу кольорам неба під час заходів сонця та світанками, прислухалися до гуркоту грому, намагалися визначати час прильоту та відльоту птахів. Жива уява на льоту схоплювала враження, що посилаються навколишнім світом. Люди намагалися вловити якийсь взаємний зв'язок між усіма цими подіями, шукали в них знамена майбутньої зміни погоди, наближення зими, весни, літа та осені, настання холодної або теплої пори року, посухи або дощових злив. Люди епохи неоліту ще не могли знати, як відбуваються ті чи інші природні процеси, вони не знали природних законів, тому в них не було можливості зрозуміти, чому відомі причини викликають завжди відомі наслідки. Вони бачили тільки, що між різними явищами і предметами існує якась таємнича близькість. Результатам своїх спостережень, будь-якому явищу вони знаходили своє власне пояснення. Таким чином з'являється метафорична мова та релігія осідлих племен, формується їх міфологічна космогонія.

Духовне буття первісної людини, її переконання та вірування неминуче підкорювалися матеріальному світу, навколишньому середовищу, природним явищам. Розвивається страх перед природою, оточуючі речі набувають ознаки суб'єктів, отримують душу. Так укріплюється тотемізм, зачатки якого вже були в епоху палеоліту, проте зараз особливий характер на рівні з тваринами набувають ще й рослини. Через це кожна дія набуває своєрідний сакральний характер, направлений на задобрування сил природи. Первісна людина, прагнучи знайти сенс в навколишньому світі, наділяла його людською волею, переносила на природу властивості людського суспільства, насамперед родові зв'язки. Цей цікавий феномен досліджував Зігмунд Фрейд в своїй відомій праці «Тотем та табу».

Проте найважливішу роль мали небо та земля, бо від

родючості землі залежав врожай, а від неба залежав стан землі та зростання злаків. Небо отримало назву Батько-Небо, а земля — Мати-Земля, де Мати-Земля отримувала верховну владу. Так як саме жінки займалися одомашнюванням рослин, їх соціальне положення стало значно вище, ніж в епохах палеоліту та мезоліту, коли за добуття їжі відповідали чоловіки-мисливці. Суспільний устрій змінюється на матриархат, з латинської *mater* і з грецької *arche* (жіночий рід) — влада матері.

Плодючість землі зв'язана з плодючістю жінки, жінкам відома «таємниця» творення. Мова йде про релігійну таємницю життя та смерті. Вбачається схожість між життям людини та життям рослини — народження, зростання та смерть. Таким способом виникає ціла ланка різноманітних ритуалів. Розгортаються цілі драми навколо цих ритуалів, як вже було сказано вище, первісні люди усьому знаходили міфологічне пояснення.

Відповідно формуються міфологічні сюжети, де головними героями стають боги та люди. Ці космогонічні міфи розширюються та пересказуються у різних місцях. Найбільшого розвитку ці сценарії ритуалів здобули на Близькому Далекому Сході. Це всім відомий шумерський міф про Інанну та Дамуза, його аккадський варіант про Іштар та Таммуза, єгипетський міф про Ісіду та Осіріса. Важливо підкреслити, що головна роль відводиться богині, чоловіче божество було представлено у вигляді хлопчика або юнака, чи сідовласого чоловіка вверхом на його священній тварині — бику. Вони були або коханими, або чоловіками Богині-Матері (Великої Богині), й у більшу частину часу приносилися у символічну жертву. Цій міфологічний сюжет зазвичай повторювався під час зміни старого року новим, означав щорічне оновлення світу. Про те, що верховне становище займала Велика Богиня також говорять археологічні знахідки. Жіночих фігурок набагато більше, аніж статуеток бика — символа Батька-Неба. Так само про це говорять святилища Хаджилара та Чатал Хююка в Анатолії, де у 1965 році, під час розкопок на стінах святилища було знайдено рельєф богині під два метри зростом, У Хаджиларі, в шарі, який датується близько 5700 р. до н. е., зображена богиня, яка сидить на леопарді або стоїть з дитинчатом

леопарда на руках. Інколи вона зображується стоячи, сидячи, на колінах або сплячи, часто у супроводі дитини. Іноді вона зображується оголеною або з вузькою поясною пов'язкою. Богиня зображена як молодою, так і старою. В Палестині також були знайдені інші жіночі статуетки, які датуються близько 4500 р. до н. е. Ці статуетки зображують Богиню-Мать в страшному та демонічному вигляді.

Отже, у ході даного невеликого дослідження було зроблено спробу визначити вплив завершення кочівного способу життя та зародження землеробних культур на розробку нової міфології первісних людей та місце жіночої сакральності в ній. Дослідження не можна назвати повним, через великий об'єм матеріалу, проте у цьому тексті ми поверхнево оглянули тему та побачили зв'язок між землеробством та жіночою сакральністю.

**Viktor Levchenko**

PhD in Philosophy,

Associate Professor,

Department of Culture Studies,

Odesa I. I. Mechnikov National University

## **NEW TENDENCIES OF VISUALIZATION OF ODESA URBAN SPACE IN WAR CIRCUMSTANCES**

Russia's military aggression in Ukraine has given rise to much speculation about its causes and aims. The accessibility of the modern media allows to freely hear the voices of both sides which creates a unique situation in many ways. Propagandas points of view are widely presented in TV and social sets, YouTube etc. The so-called fake news, proclaiming and using by Russian war propagandists, are demanded disclosure from special groups of experts.

The visualization of the war in the media in war active phase circumstances plays an important role in these propagandas battles. It presents in a lot of the media - in video, photo, painting, etc. One of the principal roots of this process is the changes of visualization of the public space. In my investigations I research the main directions of visualization of Odesa urban space in actual time.

During this more than a year we have watched great changes in usual forms of information presentations of public life in urban places such as walls, buildings etc. The most important changes are in the field of advertising. As we know, visualization is a method of presenting an image perceived in the form of an optical image. In other words, it is a visual representation of information. This is a representation that allows people to better perceive the information they need in a particular situation and, with the help of it, make the decisions necessary for the advertiser. There are a disappearance of commercial advertising and its replacement with social and relevant advertising (patriotic slogans, popular memes, gratitude to foreign celebrities who support Ukraine in this war etc.).

We are observing the great possibilities of street art in war. Street art is a great opportunity to interact with society, with a huge number of people who walk past these works on the streets every day.

Nowadays there are a lot of cats with slogans: “Together we will win”, “I believe in the Armed Forces of Ukraine” and “Glory to Ukraine!” on the Odesa murals. Such patriotic street art appeared in different districts of Odessa. Artists Igor Matroskin and Denis Bely create graffiti as amulets of their native city because cats are unofficial symbol of Odessa.

Also the points for discussion are: is it possible to talk about language wars in the modern urban context and forms of actual content implementation in traditional artistic and cultural practices.

**Kostiantyn Raikher**

PhD in Philosophy,

Associate Professor,

Department of Philosophy,

Odesa I. I. Mechnikov National University

### **LOGIC AND THE INDISPESABILITY ARGUMENT**

In this paper, I will present a brief reasoning which I believe has some promise for further elaboration.

Inside the Academy, controversy surrounds the question of whether logic is a philosophical discipline, a mathematical discipline, or even a psychological discipline. When it comes to logic as a branch of mathematics, there is a weak approach to understanding it (only mathematical logic, starting with the algebra of logic, can be considered a branch of mathematics) and a strong approach to understanding it (all logic is a branch of mathematics since the thinking with which logic deals is a consequence of the human brain's computing capabilities). If it is accepted that logic is a sort of mathematics, then logic should be studied, as well, by the philosophy of mathematics, and the philosophy of logic should be a section of the philosophy of mathematics. Furthermore, the issues (for instance, categoricity, computation, foundations for mathematics, mathematical proof, or pluralism) and trends (for instance, constructivism, intuitionism, formalism, logicism, nominalism, Platonism, predicativism, or structuralism) typical for the philosophy of mathematics should be extended onto logic. One of such issues that could be extended onto logic is so called "Indispensability Argument" (see [1; 3]).

Mathematics is extensively applied to the sciences – it is an evident and unquestionable fact. With this in mind, W. V. O. Quine [4] and H. Putnam [2] did not simply argue that mathematics was indispensable for the (empirical) sciences, but that the indispensability of mathematics for empirical sciences gave us good reason to believe in the existence of mathematical entities. They argued that references to mathematical entities or quantification over mathematical entities, such as sets, numbers, functions, and the like, were indispensable for our best scientific theories, and so we should be committed to the existence of these mathematical entities. To act otherwise is to be culpable of what Putnam called "intellectual dishonesty" [2, p.347]. More importantly, according to W. V. O. Quine and



H. Putnam, mathematical entities are believed to be on the same epistemic level as other theoretical entities of science because belief in the existence of the former is justified by the same evidence that supports the theory as a whole (and, therefore, belief in the latter).

The Indispensability Argument can be pictured as the following syllogism:

*“We ought to have ontological commitment to all and only the entities that are indispensable to our best scientific theories.*

*Mathematical entities are indispensable to our best scientific theories.*

*We ought to have ontological commitment to mathematical entities” [1].*

If we agree that logic is a sort of mathematics, then the Indispensability Argument should apply to logic. What this means is that we ought to believe in the existence of logical entities, such as logical forms (schemes of concepts (notions), judgments, propositions, conclusions, and so on) and logical laws (of identity, non-contradiction, excluded third, and so on). For logic the Indispensability Argument can be pictured as the following syllogism:

*We ought to have ontological commitment to all and only the entities that are indispensable to our best scientific theories.*

*Logical entities are indispensable to our best scientific theories.*

*We ought to have ontological commitment to logical entities.*

From the above, it can be assumed that logical forms and laws exist not only through the specific nature of the human cognitive apparatus and its artificial tuning but nearly objectively, similar to mathematical entities in the terms of mathematical Platonism.

### References

1. Colyvan M. Indispensability Arguments in the Philosophy of Mathematics. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/mathphil-indis/>

## ЗМІСТ

<b>Афанасьєв А. И., Василенко И. Л.</b> Стратегічні наративи в загальнолюдському виміру .....	5
<b>Бевзюк Н. П.</b> Особливості взаємодії соціальної системи і теології культури .....	9
<b>Готинян-Журавльова В. В.</b> Людське вимірювання культури через ціннісні орієнтації особистості .....	12
<b>Грабіна Д. Д.</b> Вплив наукових і технологічних факторів на розвиток мистецтва: аналіз концепції Д. Раскіна .....	15
<b>Заярнюк Е. І.</b> Особистісний зразок як основа моральної складової суспільства .....	19
<b>Золотарьова К. С.</b> Українська книга 70–80-х років ХХ століття: художні альбоми .....	25
<b>Пщенко Ю. А.</b> Деякі конститутивні ознаки наукової дискусії .....	28
<b>Калінков В. Ф.</b> Стратегії репрезентації квір-ідентичності в українському візуальному мистецтві початку ХХІ ст. ....	37
<b>Карпенко М. В.</b> Гетевський образ природи в контексті поняття протофеномену .....	40
<b>Кирилюк О. С.</b> Універсалії культури та об'єкт, предмет, матеріал і мова дослідження М. Бахтіним сміхової культури середньовіччя .....	43
<b>Колесник О. С.</b> Типологія анімалістичного жанру в літературі .....	53
<b>Колосовська О. О.</b> Вплив фільму «Кабірія» Джованні Пастроне на кінематограф .....	55
<b>Кришевська Л. І.</b> Давид Ойстрах: культура під диктатурою пролетаріату .....	58
<b>Крошена С. Д.</b> Аркан шута в картах таро як архетип в масовій культурі .....	61
<b>Лопуга О. І.</b> Духовна культура як фактор самореалізації особистості .....	65
<b>Михайлюк О. В., Вершина В. А.</b> Історичне знання та історична пам'ять .....	67
<b>Місюн А. В.</b> Urbis et orbis: місто як локус ідентичності .....	70

<b>Павлова О. Ю.</b> Апатія художнього: естетико-філософський аналіз .....	74
<b>Погребна Ю. О.</b> Театр корифеїв і культурний розвиток України .....	77
<b>Рибак А. А.</b> Робота зі знайденими об'єктами в мистецькому проєкті Євгена Баля «Артефакти нуля» в рамках циклу «Мови війни» в одеському художньому музеї .....	80
<b>Роджеро А. Н.</b> Метафілософія як філософська дисципліна .....	83
<b>Синявська О. В.</b> Проблема інтерпретації New Age в сучасній парадигмі .....	85
<b>Соколова А. О.</b> Типологія жіночих образів в українському образотворчому мистецтві XIX ст. ....	88
<b>Соколовська Г. М.</b> Культурно-просвітницька місія українського волонтерського руху у Франції .....	92
<b>Сумченко І. В.</b> Проблема символу в інтерпретативній антропології К. Гірца .....	99
<b>Стемблівська А. О.</b> Порівняльна характеристика романтизму в образотворчому мистецтві Франції та Німеччини .....	106
<b>Тормахова А. М.</b> Роль штучного інтелекту у створенні культурно-мистецького продукту .....	109
<b>Худенко А.</b> До екзистенціально-феноменологічного підходу до визначення культури .....	113
<b>Шевцов С. П.</b> Осмислення насильства: проблема без вирішення: правова колізія .....	118
<b>Якименко Д. В.</b> Сакралізація жіночої сутності в культурах землеробства .....	121
<b>Levchenko V.</b> New tendencies of visualization of Odesa urban space in war circumstances .....	125
<b>Raikhert K.</b> Logic and the indispeability argument .....	127

*Наукове видання*

**ІІІ ВЕРНИКОВСЬКІ ЧИТАННЯ  
(2023)**

МАТЕРІАЛИ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ  
ПАМ'ЯТІ МАРАТА ВЕРНИКОВА  
(українською та англійською мовами)

*В авторській редакції*

Комп'ютерна верстка та оригінал-макет – В. Л. Левченко

Підп. до друку 06.06.2023. Формат 60x84/16.  
Ум.-друк. арк. 7,67. Наклад 10 пр.  
Зам. № 2595.

Видавець і виготовлювач  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011 р.  
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна  
Тел.: (048) 723 28 39, e-mail: druk@onu.edu.ua