

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

IV ВЕРНИКОВСЬКІ ЧИТАННЯ (2024)

МАТЕРІАЛИ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ
ПАМ'ЯТІ МАРАТА ВЕРНИКОВА

ОДЕСА
ОНУ
2024

УДК 1:130.2(082)
Ч-522

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);

Н. І. Ковальова, канд. філос. наук, доц. (Одеса);

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

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

І. В. Сумченко, канд. філос. наук, доц. (Одеса);

В. В. Готинян-Журавльова, докт. філос. наук, доц. (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 25 квітня 2024 року.*

Ч-522 **IV Верниковські читання (2024)** : Матеріали Наукових читань пам'яті Марата Верникова / відп. ред. В. Л. Левченко. – Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2024. – 150 с.
ISBN 978-617-689-554-1

Збірка містить тези доповідей та статті, представлені на IV міжнародну конференцію Наукові читання пам'яті Марата Верникова, яка відбулася у 2024 року в місті Одеса, Україна, на базі факультету історії та філософії Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

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

УДК 1:130.2(082)

ISBN 978-617-689-554-1

© «Одеська гуманітарна традиція», 2024

© Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2024

© Центр гуманітарної освіти НАН України, 2024



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,
кафедра філософії, історії та політології,

Національний університет «Одеська політехніка»

ФІЛОСОФСЬКИЙ СТРИЖЕНЬ ГУМАНІТАРНИХ ТЕОРІЙ

Відомо, що філософські принципи і категорії влітаються в тканину будь-якого наукового знання. Спроби елімінувати філософські підвалини з науки, що мали місце в історії науки і філософії, не увінчалися успіхом. Водночас предметне і дисциплінарне розмежування філософії та науки, особливо природознавства, не менш очевидне. Гуманітарне знання також тісно пов'язане з філософськими настановами, принципами і категоріями. Але чіткого розмежування філософських і гуманітарних концепцій не спостерігається.

Деякі філософські концепції справили суттєвий і безпосередній вплив на становлення і розвиток багатьох гуманітарних теорій. Можна згадати літературознавчі теорії, що склалися під прямим впливом феноменології Е. Гуссерля. Їхні творці, як-от Жорж Пуле чи Дж. Гілліс Міллер, серед іншого, вважали своїм завданням опис світу авторської свідомості, яким він постає в його творах. Під впливом феноменології склалася й теорія авторського відгуку Стенлі Фіша і Вольфганга Ізера, що набуває форми опису поступового просування читача крізь текст під час аналізу того, як читач створює смисли, встановлює зв'язки, заповнює прогалини здогадками, передбаченнями, сподіваннями, де, таким чином, текст існує лише в духовному досвіді читача. Можна відзначити і вплив концепцій філософії історії на історичні теоретичні побудови. Утім, часом проголошується прагнення деяких гуманітаріїв, зокрема, істориків-емпіриків, відмежуватися від філософії. Але це, скоріше, виняток.

У методологічній літературі взірцем теорії часто вважається логіко-математична або природничо-наукова теорія, наприклад, класична динаміка, яка включає необхідні структурні компоненти, на кшталт принципів і законів, характеризується точністю розрахунків і надійністю передбачень, і загалом відповідає

класичному взірцю науковості. Сучасне теоретичне природознавство починалося переважно з емпіричних узагальнень, дистанціюючись від філософії як науки наук, що проникає в сутність. Рух «від емпірії» був саме переважним, а не абсолютним, оскільки гносеологічні та методологічні передумови теоретичних побудов у природничих науках склалися все ж таки значною мірою у філософії: у Ф. Бекона, Р. Декарта та їхніх послідовників. Навпаки, значна частина теорій у гуманітарній царині походить якраз не з емпірії, а саме із філософії, яка байдужа до емпіричної перевіреності чи кількісних методів, прогностичної сили чи точних розрахунків і від якої гуманітарні теорії переважно не дистанціюються.

Методи, що прийшли з філософії, не працюють так, як наукові, у них інша мета. Та й становлення сучасної методології науки, яка багато в чому є методологією природознавства, йшло переважно від науки, а не від філософії, яка зазнавала критики, особливо у своєму онтологічному підґрунті, наприклад, позитивізмом і неопозитивізмом. Методологія гуманітарного знання, навпаки, складалася здебільшого під впливом філософії, хоча була й менш помітна тенденція – узагальнення методологічних особливостей гуманітарних наук та їхня орієнтація на наукові, а не на філософські стандарти дослідження, зокрема й на суворі методи. Утім, у царину гуманітарної методології нерідко потрапляло те, віднесення чого до сфери методології науки є щонайменше спірним. Це пов'язано з тим, що в самих гуманітарних дисциплінах лінія розділу науки і ненауки вельми спірна і невизначена.

Здавалося б, як свого часу розмежувалися філософія (метафізика) і природознавство (фізика), так у майбутньому в міру розвитку гуманітарних наук вони відокремляться від філософського стовбура. Однак такої тенденції не спостерігається. Та й у самій фізиці, особливо під час наукових революцій, коли та чи інша метафізична парадигма виходила на передній план, фізики боролися не з метафізикою взагалі, а з даною метафізичною парадигмою, явно чи неявно відстоюючи іншу. Проте дисциплінарне розмежування все одно було непереможним. У

гуманітарному знанні філософське коріння більш глибоке. Потреба в такому дистанціюванні тут часто не виникає. Що ж до гуманітарних теорій, методів і навіть проблем та термінології, то багато хто з них формувався в руслі відповідних філософських доктрин, за винятком специфічних методів. У цьому сенсі філософська складова в гуманітарних науках, принаймні на нинішній момент, непереборна.

Barkouski P.

PhD, professor,

Institute of Philosophy and Sociology
of the Polish Academy of Sciences,

Warsaw, Poland

**THE TRANSFORMATION OF VALUES AND GOALS OF
THE CIVIC MOVEMENTS FOR DEMOCRACY IN THE
POST-SOVIET COUNTRIES OF EASTERN
PARTNERSHIP**

After 1991, when the Soviet Union, as a communist empire that replaced the Russian one, disintegrated, for the societies of the former Soviet republics this rather sudden liberation became associated with the search for national priorities in rebuilding their own statehood and establishing democratic processes in local politics. The Baltic countries stand out here, where the national liberation movement led to the strengthening of civic identity and the policy of national revival, returning to the heritage of the occupied in the early 1940s of the 20th century states with not fully formed, but mostly democratic institutions. This allowed the political forces of these countries to quickly create European democratic structures and essentially a market economy, which led to their rapid integration into the European military-political space: already at the beginning of the 90s, these countries joined the OSCE and the Council of Europe, and in 2004 joined the European Union and NATO, thereby becoming a “natural part” of the European body.

Much more dramatic and controversial were the processes of forming the political field in those post-Soviet countries, which since 2009 have been part of the pool of European Partnership states - Ukraine, Belarus, Moldova, Georgia, Armenia and Azerbaijan. First of all, it should be noted that in all these countries, until a certain time, the influence of Russian politics and culture on the local society and elites remained strong enough. All of them were members of the CIS, partially included in the CSTO, participated in regional programs with Russia. And although Russia’s war with Georgia in 2008 and hybrid aggression against Ukraine, starting in 2014, which entered an explicit phase in 2022, as well as the reorientation towards a stronger

regional partner such as Turkey for Azerbaijan, greatly reduced pro-Russian sympathies of society in these countries, it is not yet possible to talk about the final completion of the post-colonial period of transit here.

In recent years, we have also observed rather contradictory trends, for example, a significant decrease in pro-Russian influence and a movement towards liberalization and democratization in countries such as Armenia and Moldova, largely as a result of covert Russian aggression and failure to fulfill its promises to protect the national interests of these countries in the face of external aggression. But we see also the opposite trend of increasing Russian influence in Sakartvelo (Georgia) under the influence of a strong pro-Russian lobby and the activities of the dominant pro-Russian party “Georgian Dream”, where purely economic interests come to the fore even compared to issues of national pride or territorial integrity of the country (two territories seized from the Georgian side – Abkhazia and South Ossetia – remain under the de facto Russian protectorate since 2008). Of all these cases, Belarus stands out for its “stability” of domestic and foreign policy, which under the Lukashenko dictatorship is tightly tied to Moscow’s fairway. The public movement of resistance to the dictatorship and the struggle for democracy since the 90s. of 20th century did not achieve noticeable success, which allowed Belarus to be considered “the last dictatorship of Europe” for a long time. But the events of 2020 showed that there is a significant split in the acceptance of Lukashenka’s policy in Belarusian society and that the vast majority of Belarusians spoke out in favor of political changes and began, starting in 2022, to speak out against the involvement of Belarus in the regional war.

Secondly, it should be noted that at the national level, distinct political movements that began to declare their commitment to European values, democracy and joining the European political space took shape very unevenly in the post-Soviet space. Thus, in Ukraine, the movement to join Europe was actually started by the events of the “Orange Revolution” in 2004 and ended in 2014 by the “Revolution of Dignity”, which began primarily through the demand for the country’s association with the EU, to move to a practical plane after 2022 with negotiations

on accession to the EU and NATO, which is facilitated by the sociology of public opinions, which have changed greatly since the beginning of the war. At the same time, for example, in Belarus, political forces such as the “European Belarus” public movement never had clear political support, and the “jeans revolution” of 2006 with the politician Aliaksandr Milinkevich as President candidate, who advocated a program of closer association with the EU, did not receive much support to defeat authoritarianism. And even in 2020, during mass protests against violence and falsifications in Belarus, a clear demand for the country’s accession to the European Union, its principles and values did not exist from the beginning. Only in 2023, the leaders of the democratic forces of Belarus gained the necessary political will to declare their unconditional desire to pursue the policy of Belarus’ future membership in the EU with potential accession to NATO. Such caution of Belarusian politicians was determined by sociological data, which during almost the entire period of independence recorded a slight desire of Belarusian citizens for association with other states and supranational structures. The number of supporters of integration with Russia has not changed for a long time and was about 30-40% of the respondents, although for most of them it was not about unification, but rather the (economic in core) confederation status of Belarus in relations with Russia. With the beginning of the events in Donbass, the number of supporters of this integration steadily decreased, and starting around 2018, it equaled the number of supporters of the association with the EU, which finally reached 30% of the respondents. At the same time, about 35-40% of Belarusians consistently spoke in favor of the non-aligned and neutral status of the country and were against any options of political association. Although this percentage decreased in connection with the war in Ukraine, it is not so significant, reaching about 20% today. Therefore, for a large part of Belarusians, the movement towards democratic values and rights is clearly less attractive than the issues of public security and economic development, in contrast to the same Ukrainians.

Nevertheless, it is possible to strengthen the fact that the rise of Russia’s imperial policy, the wars it started and other forms of aggression against the former satellite countries, strongly influenced

not only the processes of the growth of national and civil consciousness in the former post-Soviet countries, the initiation of discussions about post-colonial practices of withdrawal from the political and cultural influence of Russia, but also for the adoption of European values and principles of democratic development. This happens despite the traditionalism of a large part of society and low tolerance for gender, religious and other freedoms established in Europe, as the existential threat to the very being independent for these countries becomes a factor in the fundamental change of mental stereotypes and preferences.

Бевзюк Н. П.

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

БІБЛІЙНА ТЕОЛОГІЯ ТА ЕКЗЕГЕЗА

Теологія – це результат певного церковного досвіду, містичного надхнення. Вона «дає відповіді на питання про людину, світ і Бога. Але дає їх, використовуючи не тільки розум, алей віру, оскільки теологія – все-таки частина релігійного світогляду» [3, с. 9]. Біблійна теологія визначає загальну тематичну єдність на основі окремих уривків, вона показує розвиток ідей в процесі Божого одкровення і виявляє найважливіші істини на основі окремих висловлювань. Німецького екзегета І.-П. Габлера (1753–1826) вважають батьком біблійної теології.

Біблійна теологія є першим кроком у переході від екзегези окремих уривків до з'ясування їх значимості для сьогоденної церкви. Така процедура відбувається у три етапи. По-перше, вивчаються теологічні теми в рамках окремих книг, далі досліджують теологію автора і, нарешті, простежують процес одкровення, яке об'єднує усю Біблію в єдине ціле. Таким чином, біблійна теологія упорядковує результати екзегези і надає можливість визначати теологічну догму для сьогодення: «Християни повинні бути здатними інтегрувати принципи біблійної оповіді задля формування ефективних способів реагування на виклики і можливості життя» [2, с. 128].

Треба зауважити, що Святе Письмо характеризується різноманітністю, а не єдністю, можна навіть сказати що Біблія це не книга, а велика бібліотека, тому взагалі важко розкрити «єдину» теологію. Біблійну теологію можна визначити як теологічне дослідження, яке розглядає різні теми різних частин Біблії, а також теми, які з'єднують Біблію. Таким чином проводиться два види дослідження: пошук з'єднуючої або центральної теми і спроба прослідити окрему тему (наприклад, невідступність у вірі) на різних етапах біблійного періоду. Хоча

біблійна теологія забезпечує перехід до систематичної теології і конституалізації Святого Письма, вона все ж відноситься до екзегетичного дослідження, бо її головна мета – розкриття сенсу біблійного періоду.

Герменевтична складність полягає в тому, що у Священному Письмі містяться *Signa*, слова людської мови, які підтримують подвійний зв'язок з *res*. З однієї сторони вони відносяться до історії в сенсі подій свободи, як і багато інших текстів, створених людською культурою. З іншої, це оповідання відноситься до Творця і Його рятівної дії на користь свого творіння. І тут ми стикаємося з тим, що є унікальним у Святому Письмі з точки зору християнської віри, яка визнає Бога як діючу силу спасіння.

Безумовно, можна припустити, що різниця між біблійними авторами виключає основу для глибинної теологічної єдності між ними. Але такий підхід є помилковим, бо біблійні автори використовують різні терміни або висловлювання для позначення єдиних біблійних понять. Наприклад, Божий суверенітет і свобода волі людини – вони не є суперечливими аспектами процесу спасіння. Вони узгоджуються на глибинному рівні. Те ж саме стосується віри (Павло) і справ (Яків): хоча справи не можуть нас спасти (Єф 2: 8-9), вони є необхідним слідством справжньої віри (Як. 2:14-16).

Між біблійною теологією та екзегезою існує двосторонній зв'язок. Біблійна теологія забезпечує наявність категорій і загальної біблійної єдності на основі тлумачень окремих уривків, а екзегеза – забезпечує данні, які зводяться у біблійну теологію. Тобто, екзегет вивчає авторське значення на основі літературного аналізу (граматики і змістовного розвитку), історичного контексту (соціально-економічного), а потім біблійний теолог аналізує результати і пов'язує окремі затвердження.

Отже, з однієї сторони біблійна теологія вивчає різні теми окремих книг, організує їх у цілісний набір догм, а потім виводить з них доктрини, які відображають процес одкровення; з іншої – вона пов'язує екзегезу з систематичною теологією. Збираючи і упорядковуючи біблійний матеріал у відповідності з принципами прогресу одкровення, біблійна теологія описує переконання

біблійного періоду і теоретично організує їх у системи переконань, яких від самого початку додержувались Ізраїль і християнська церква.

Біблійне дослідження може проводитись на різних рівнях: теологія окремої книги (наприклад, Ісайї або Івана), зібрання праць (теологія Павла), заповіта (теології Старого або Нового Заповіта) або Біблії в цілому. Такий аналіз необхідний для розуміння багатоманітності і єдності Святого Письма. Більш того, теми, які об'єднують різні пласти традицій Святого Письма, повинні логічно витікати одна з одної; тобто вони повинні виводитись з самого тексту, а не з вигадок теолога.

Біблійна екзегеза (грец. – пояснення) передбачає вивчення конкретного тексту Святого Письма з метою його правильного тлумачення. Добре біблійне тлумачення наказано Святим Письмом: «Старайся виявити себе перед Богом гідним, працівником бездоганним, який добре навчає слову істини» (2 Тимофію 2:15). Біблійна екзегеза передбачає додержання основних принципів. 1. Граматичний принцип. Біблія була написана людською мовою, а мова має визначену структуру і правила. Тому треба інтерпретувати Біблію відповідно фундаментальним правилам мови. 2. Щоб забезпечити точність визначень, екзегет користується надійним перекладом; знаходить паралелі, визначає які ідеї є головними, а які другорядними, відкриває дії, предмети та їх модифікатори. 3. Історичний принцип. З часом змінюється культура, погляди, мова; тому завжди треба розміщувати Святе Письмо в його історичний контекст. 4. Принцип синтезу. Кращим тлумачем Святого Письма є саме Письмо. Будь-який уривок повинен досліджуватись в його безпосередньому контексті (віршів, які його оточують), його більш широкому контексті (книги, в якій він знаходиться) і його повного контексту (Біблії в цілому). Будь-яке теологічне твердження повинно бути гармонізовано з теологічним твердженням в інших частинах Святого Письма. 5. Практичний принцип. Після досконалого вивчення уривку і розуміння його значення, важливо відповідально застосувати його до життя.

Таким чином, важливість розуміння тексту дає змогу визначити, що цей текст означає сьогодні. Тут відбувається перехід від екзегези до герменевтики, коли інтерпретатор завдяки екзегезі (коли він розуміє смисл тексту в його первинному контексті) переходить до розуміння контексту сьогодення.

Список використаної літератури

1. Біблія. Пер. І. Огієнко.
2. Соловій Р. Християнський світогляд як відповідь на виклики постмодернізму. *Філософська думка, Sententiae*. Вип. II (2011) Теологія і філософія релігії. Вінниця, ВНТУ, 2012, с. 128–141.
3. Чорноморець Ю. Легітимізація теології як науки в пострадянському православному ландшафті. *Філософська думка, Sententiae*. Вип. II (2011) Теологія і філософія релігії. Вінниця, ВНТУ, 2012, с. 7–14.

Бородіна Н.

ORCID iD: 0000-0001-7502-518X

кандидат філософських наук, докторант,
кафедра теорії та історії культури,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

МУЗИЧНІ ПЕРФОМАНСИ ЯК АКЦІЇ АРТ- АКТИВІЗМУ ЗА ЧАСІВ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

Мистецькі акції здатні привернути увагу до важливих соціально-політичних проблем – такий феномен отримав назву «арт-активізму» або артивізму і активно використовується свідомими митцями.

Традиційно здебільшого використовуються дії + малюнки (це може бути демонстрація з плакатами або «малий формат» театралізованих дій: хепенінги, перфомансі, флеш-моби, – все те, що здатне змінюватися та адаптуватися під контекст та реакцію глядачів. Але і інші види мистецтва мають великий потенціал: так, скульптура Медузи з головою Персея стала важливою частиною руху #metoo, відомі архітектурні пам'ятки підсвічені в кольорах прапору України показували підтримку Європи та привертали увагу до проблеми повномасштабного вторгнення.

В умовах збройного конфлікту мистецькі практики часто розглядають як засіб відволікти, розважити, створити безпечний простір [2]. Однак інша функція мистецтва, пов'язана з боротьбою на інформаційному фронті, здатна просувати ідеї, які наближають перемогу. Як зазначає М. Маріно: «Живопис та музика завжди були потужними інструментами для соціальних змін, виходячи за межі простих розваг, щоб стати каталізаторами культурних, політичних і суспільних трансформацій. Їхня універсальна мова руйнує бар'єри, сприяючи єдності та взаєморозумінню між різними групами. Протягом історії мистецтво та музика не лише відображали час, але й формували його, справляючи глибокий вплив на соціальні рухи та суспільну

свідомість» [1].

Музика як учасник спротиву проти військової агресії Росії найбільш відома в формі пісень гімнів або спротиву – цей жанр показав величезний потенціал ще за часів Марсельези та Великої Французької революції, також протестні пісні стали джерелом руху за громадянські права 1960-х років у Сполучених Штатах, як «We Shall Overcome».

З 24.02.2024 такими символами нескореності стали пісні «Ой у лузі червона калина» та «Доброго вечора, ми з України». Нових сенсів набирають пісні на невоєнну тематику, як «Стефанія» групи Калуш, або переробляються на воєнну тематику невійськові пісні як «Bella ciao» стала хітом «Українська лють» співачки Христини Соловій, а Н. Могілевська переробила слова свого хита «Місяць» на «Я кажу Ні жахливій війні».

Також наближаються до акцій арт-активізму музичні концерти, якщо виконавці присвячують їх підтримці України, або збору коштів на допомогу постраждалим, або під час концертів використовується українська атрибутика (як на концертах Pink Floyd або Ханса Циммера).

Концерти класичної музики на підтримку ЗСУ – цей формат практикувався майже у всіх великих містах та маленьких мистечках України – це й «Мистецький фронт у Львові», музичний хоровий проєкт «Київ живе, Київ звучить!», Мистецький проєкт «Ми є!» у м. Рівному, концерти Одеського обласного філармонічного оркестру і багато інших.

Формат «фронтних концертів» активно практикувався ще й за часів першої та другої світової війни, і інколи він викликає обурення через начебто недоречність («краще б зброї привезли»), або схожість з діями російських пропагандистів, які активно змушували артистів виступати на підтримку «СВО».

Дійсно, концерт Христини Соловій, Сергія Жадана, Святослава Вакарчука, або музичної групи «Пиріг і Батіг», які активно приїжджали на лінію фронту, не вирішує проблеми постачання зброї. Але суспільство не завжди знає, як висловити ЗСУ свою підтримку (після некоректної поведінки співробітників ТЦК, представники ЗСУ часто стикались з образливим ставленням з

боку пересічних громадян як «люди у формі», від яких чекають «операції бусік»), тому присутність співаючих зірок справді надихає і мотивує. Щодо російської пропаганди – існує важлива відмінність: російські музиканти закликають до захоплення територій іншої держави, в той час як українські музиканти закликають до боротьби проти окупантів та загарбників, тому вважають, що формат «фронтових концертів» наближає нас до російських пропагандистів, некоректно.

Більш масовими та популярними є проекти «короткого формату», як пісні або добірки пісень. Але українські арт-активісти також ведуть роботу і в жанрах більш глибоких та масштабних. Театралізоване музичне дійство «Псалми війни» Євгена Станковича, яке виконується в Київській філармонії та Львівському оперному театрі, показано як масштабний літопис документування злочинів війни. Окрім документування військових злочинів, великий музичний формат (опери, кантати) може також стати джерелом інформування західного глядача про трагедію України – так, Максим Коломієць й американський драматург Джордж Брант пишуть для Метрополітен-опера музичний проект, який покаже війну очима викрадених українських дітей [4]. Цей музичний твір є дуже важливим як протидія мріям російських реваншистів, які через деякий час навіть після закінчення війни будуть закликати «можемо повторити».

Також важливе значення мають експериментально-авангардні проекти, які водночас показують, що культурне життя в Україні триває (інколи пересічний західний мешканець думає, що культура в Україні досі не посунулася далі соціалістичного реалізму) та привертає увагу до трагедії повномасштабного вторгнення. Наприклад, опера «Gaia-24» українських композиторів Іллі Разумейка й Романа Григоріва, показує, що війна не тільки руйнує життя людей, але і знищує все живе навколо – «Ідея для сюжету виникла після того, як російські військові підірвали Каховську ГЕС. Вибух спричинив найбільшу екологічну трагедію в Європі з часів Чорнобиля і вплинув на зміну ландшафту», – каже Ілля Разумейко [3].

Висновки: музичні перформанси здатні згуртувати спротив,

привернути увагу західних партерів та документувати військові злочини. Це є важливою ланкою боротьби з окупантами та консолідації української культури.

Список використаної літератури

1. Маріно М. (2024) Art and Music for Social Change. URL: <https://www.linkedin.com/pulse/art-music-social-change-manuel-marino-ltfjf> (дата звернення 13.04.2024).
2. Сміт, М., Розова, Т. В., Бородіна, Н. В., Овчаренко, Т. С. (2023). Театр ляльок перед обличчям війни, у: Культурологічний альманах, (2), 276–288. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.38.2>. (дата звернення 13.04.2024)
3. Яковенко І. Інтерв'ю з І. Разумейком та Р. Григоровим. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/345693-ukrayinska-opera-vidkrie-festival-v-niderlandah> (дата звернення 29.03.2024).
4. Hernandez J. C. (2024) The Met Commissions an Opera About Abducted Ukrainian Children URL: <https://www.nytimes.com/2023/09/11/arts/music/met-opera-ukrainian-opera.html> (дата звернення 29.03.2024).

Гладун Є. Д.

студентка 2-го курсу,
кафедра культурології,

Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

ВТІЛЕННЯ ПЕЙЗАЖУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ

Всесвіт китайського мистецтва наповнений чудовими пейзажами, краса і глибина виразності яких вражають. Пейзаж став одним із найважливіших сюжетів китайського живопису та каліграфії, оскільки він не лише передає природу, а й втілює філософсько-естетичні уявлення про красу та гармонію. Протягом століть китайські художники вдосконалювали своє вміння втілювати на полотні яскраву природу, сповнену ритму та символізму. Кожен мазок, кожен контур, кожен колір є майстерним відображенням живого світу, демонструючи глядачеві його велич і унікальність.

Жанр пейзажу з'явився він на території Китаю в VI ст. н.е. Як приклад ми можемо навести художника Чжан Цзіцяня, який творив у період правління династії Північної Чжоу (557-581) та Суй (581-618) і був першим зачинателем китайського пейзажного живопису. Єдина його картина, яка зберіглась до нашого часу, це «Весняна прогулянка». Картина є типовим прикладом жанру «шань-шуй» («Гори-води») і являється чи не найпершим зразком даного жанру. На ній ми бачимо обрамлену горами річку, а також маленькі фігурки людей у святковому вбранні. Твору характерна просторова перспектива та ілюзія на протяжність простору. Картина поділяється на три частини: ближній план, середній та задній.

Лі (Чі) Сисюнь відомий своїм поєднанням техніки каліграфії та живопису. Він часто використовує традиційні візерунки, такі як пейзажі та квіти, надаючи їм власного неповторного виразу. Окрім цього він був винахідником нового жанру китайського живопису, що отримав назву «синьо-зелений пейзаж» (переважання синіх і зелених кольорів в картині). Найвідомішою його картиною є «Імператор Тайцзун прибуває до палацу Цзючен»,

об'єктом композиції зображається палац Цзючен, який був літнім палацом династії Тан. У творі розвинуто перспективу переднього плану та мальовничих гір позаду. Пейзаж представлений в характерному для Чі Сисюня жанрі «синьо-зеленого пейзажу». Не дивлячись на те, що картину приписують Лі Сисуню в сучасному просторі шириться думка, що картина є копією епохи Мін (бл.1500 р.).

Наступником Чи Сисуня був його син Лі Чжаодао. Він продовжує «зелено-синій» стиль свого батька, детально зображуючи деталі. До прикладу можна навести його роботу «Візит імператора Мін до Шу ». Картина показує історію втечі імператора Сюаньцзуна до Шу. Екіпаж імператора спершу не кидається в очі і виступає другорядною деталлю. Тим не менш художник доволі детально зобразив маленькі фігури. Гори тягнуться до неба та зображені у вигляді шпиль.

Не можна й не відмітити одного з найвидатніших художників, поетів та музикантів Китаю – Ван Вей. Його вклад в мистецтво Китаю є не лише практичним, але й теоретичним, адже він є першим теоретиком пейзажу, написавши трактат – «Тамниці пейзажу». Основним об'єктом його пейзажу виступали дерева бамбука та квіти, частіше за все зображені в снігу, що було характерним для стилю Ван Вей. Крім цього слід відмити Ван Вей, як основоположника тушевого живопису, що отримав назву «шуймо». Специфіка цієї техніки малювання характеризувалась розмиванням чорнил водою, що давало пейзажу монохромність, але й водночас реалістичність.

Вклад у китайський живопис зробив і Сюй Сі, адже саме він з Хуан Цюанем започаткував жанр «хуа-няо» («квіти і птахи»). На відміну від свого зачинателя Хуан Цюаня Сюй Сі пише тонко, без кистки та плям. Його кольорова гама світла та витончена, що ілюструє його картина «Метелики та квіти гліцинії». Частіше за все Сюй Сі зображав дерева бамбуку та лотосу, водорості, риб, метеликів, кущі, квіти цикади, магнолії та гліцинії. Не дивлячись на подальше визнання, сам Хуан Цюань вважав Сюй Сі делітантом і відмовився приймати його до Академії живопису.

Після періоду П'яти династій і десяти королівств настає

епоха династії Сун, яка поділяється на два періоди Північну Сун та Південну Сун. Живопис цієї епохи став більш антропоцентричним та анімалістичним, тому увага акцентується на зображенні людей та тварин. Також Цао Ган Юй відмічає: «Водночас за правління династії Сун виникло незвичайне явище – насолода придворними мистецтвами, мистецтво як гра, мистецтво заради розваги. Якщо за попередньої епохи завданням живопису було повчати та виховувати, то в епоху Сун (960-1279) він набув розважального характеру, і це призвело до появи нової естетичної моделі» [9]. Тим не менш, пейзажний живопис зберігся та розвивався, що показують нам роботи таких митців, як: Ван Сімен, Ван Шень, Сюй Даонін та Го Сі. Зокрема, картина Ван Сімена «Зображення тисячі лі гір та вод» є одною з найвизначніших в жанрі «шань-шуй» та у вже відміченому раніше жанрі «синьо-зеленого» пейзажу. Картина має панорамну протяжність, що було характерно для картин періоду Сун, і розділена шість частин, за допомогою води та мостів.

В епоху Мін (1368–1644) з'являються три пейзажні школи: школа У (вільний стиль, експресивність, часткова відсутність теоретичних канонів), школа Чже (поєднання північносунського та південносунського стилю, вихідці з суспільних низів) і Сунцзянська школа (сильна теоретична база, чань-буддизм). Окрім цього, за А. Корневим: «...династія Мін демонструє ще одну зміну у сприйнятті пейзажу. Тепер це картина відлюдництва, усамітнення, філософської бідності, яка повинна нагадувати про тлінність багатств і пошуках справжнього життя» [1, с.140]. У засновників школи У, Чень Чжоу та Чень Чуня, ми бачимо легкі, монохромні пейзажи у стилі се-і, які дещо нагадують ескіз.

Тим не менш, не може не вразити картина Шень Чжоу «Висока гора Лу», яка намальована в стилі шень-шуй. Картина має не лише естетичний зміст, але й символічний. В самому низу ми бачимо маленьку фігурку людини – то є вчитель Шень Чжоу, якого він алегорично порівняв з високою горою Лу, підкреслюючи твердий характер вчителя.

Епоху Цін ми можемо назвати кульмінаційною в історії традиційного китайського живопису, адже в результаті глобалізації

кінця XIX ст. і поч. XX ст. в китайський живопис все більше і більше проникають європейські мотиви, людина стає більш натуралістичною, а перспектива – геометричною, і він починає втрачати свої характерні риси. Тим не менш, в цей період консервативні митці виокремлюють китайський живопис і називають його «гохуа» на протизагу західному «сіанхуа».

Однак хотілось би відмітити учня Ван Шіміна – У Лі, який деякий час належав до «співдружності чотирьох ванів». Особливістю цього художника було те, що він став християнином та першим єпископом-китайцем. Це втілилось і в його живопис, метою якого було поєднання західних (європейських) та китайських традицій. Цей синтез ми бачимо у його творі «Весна приходить до озера». На картині ми бачимо дещо нову для китайського живопису перспективу: плоску та віддалену композицію. Верби оточують озеро, а звивисті стежки зображені у підйомі та пропадають у туманні. Змальовані птахи демонструють правильність пропорції та своїм розміром дають відчуття простору.

Список використаної літератури

1. Корнев А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії, у: Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 57, том 1, 2022. С. 137-143.
2. Цао Гуанюй. Класичний китайський тушевий живопис періоду Сун (906–1279 рр.), у: Сходознавство. Вип. 55-56, 2011, С. 208-217.

Голубович І. В.

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

**«UNIVERSUS MUNDUM» П. БІЦІЛЛІ ТА
УНІВЕРСАЛІЇ КУЛЬТУРИ**

О. КИРИЛЮКА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Пошук інваріантних елементів культури, виділення універсальї культури – одна з головних проблем філософії культури, культурології, культурної антропології та інших міждисциплінарних напрямків Humanities. Мета даної публікації – представити дві версії репрезентації універсальних вимірів культури, які були створені в Одесі в різні епохи двома видатними вченими-гуманитарями Петром Біциллі та Олександром Кирилюком.

П. М. Біциллі, професор історико-філологічного факультету Імператорського Новоросійського університету, історик-медієвіст, теоретик культури, в 1919 р. публікує книгу «Елементи середньовічної культури» (Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. Одесса: Гносис, 1919. 167 с.). На прикладі середньовічної свідомості і відповідної картини світу він демонструє одну з базових черт світогляду – напружене прагнення єдності, універсальності, бажання охопити світ в цілому, «universus mundus». «Universus mundus» – так позначений найбільш змістовний розділ «Елементів середньовічної культури», поряд з розділами «Humana universitas», «Historia universalis». За висловом П. М. Біциллі, ідея єдності гіпнотизує розум. «Загіпнотизований розум» породжує складний комплекс ідей, упорядкованих двома базовими принципами символічності та ієрархічності, а також розмаїття містичних візій, які в режимі герменевтичної мікроскопії віртуозно досліджує одеський вчений. Його доля після еміграції в 1920 році вже буде пов'язана зі Скоп'є (Королівство сербів та хорватів) та столицею Болгарії Софією.

Сучасний одеський філософ Олександр Кирилюк, створює власну теорію універсальї культури вже на інших теоретико-

методологічних засадах: структурно-семіотична традиція та доробок київської світоглядно-антропологічної філософської школи, фундатором якої можна з певними припущеннями вважати В. Шинкарука. О. Кирилюк представляє серію монографій зі спільною назвою – «Універсалії культури і семіотика дискурсу» («Універсалії культури і семіотика дискурсу. Миф» (1996), «Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд», «Універсалії культури і семіотика дискурсу. Новелла» [1; 2; 3]. В даній авторській версії універсалії культури тлумачаться як категорії граничних підстав (народження, життя, смерть та безсмертя). Вони функціонують як структуроутворюючі фактори різних типів дискурсу (міф, казка, новела та ін.) та постають фундаментом світовідношення людини, а також глибинними смисловими елементами сюжетів, образів, персонажів архетипових текстів культури.

В даній публікації ми зробили лише попередню інтродукцію, вступ для подальшого символічного діалогу про таємницю універсалій культури в режимі «великого часу» та в модусі «philosophia perennis».

Список використаної літератури

1. Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд. Видання друге, доповнене та виправлене. Одеса: Автограф / ЦГО НАН України, 2005. 372 с.
2. Кирилюк О. С. Універсалії культури та семіотика дискурсу. Новела: монографія. Київ-Одеса: ЦГО НАН України. Одеська філія, 2023, 290 с.
3. Кирилюк О. С. Доповіді та статті. 1977–2020 рр.: ювілейна зб. наукових праць до 70-річчя проф. О. С. Кирилюка. Київ-Одеса: Національна академія наук України. Центр гуманітарної освіти, 2021. 776 с.

Готинян-Журавльова В. В.

доктор філософських наук, в. о. зав. кафедри,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

**ПРО СИСТЕМУ ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКИХ
ЦІННОСТЕЙ І ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ВЧЕНОГО ЗА
СВОЄ ВІДКРИТТЯ**

21 липня 2023 року у світовий прокат вийшов фільм режисера Крістофера Нолана «Оппенгеймер», присвячений видатному американському фізику-теоретику Роберту Оппенгеймеру. Часто Р. Оппенгеймера називають «батьком атомної бомби» через його активну участь в «Мангетенському проєкті», результатом роботи якого стало виготовлення першої ядерної зброї, тих самих ядерних бомб, дві з яких були скинуті на японські міста Хіросімо та Нагасакі. Це бомбардування призвело до шаленої кількості загиблих, значних руйнувань, нанесло шкоду екології та залишилося величезною трагедією людства. А чи була доцільність застосування ядерних бомб? Історики, політологи, дослідники Другої світової війни сперечаються щодо доцільності застосування ядерної зброї: наскільки це пришвидшило закінчення війни і, головне, зменшило людські втрати. По суті, ці суперечки почалися одразу після застосування зброї. Не міг залишатися осторонь і Р. Оппенгеймер. Його називали «батьком атомної зброї», вважали героєм, зустрічали оваціями, а він сам вважав себе руйнівником світу, розуміючи, що запустив «ланцюгову реакцію» «гонитви озброєнь», яка тоді лише розпочиналась, а закінчилася зі розпадом СРСР, та чи закінчилася?

Зі спогадів друзів, секретаря Гаррі С. Трумена Ачестона ця подія сильно змінила вченого. Для людей він став героєм, для Гаррі С. Трумена занадто «сльозливою людиною», його драгували докори сумління вченого. Формально, він, Президент США, визначив цілі для бомбардування і підписав наказ і Р. Оппенгеймер тут ні до чого. Але вчений розмірковував про свою відповідальність перед людством, чи не став він руйнівником

світу.

Іншим яскравим прикладом замислити про етику вченого, про відповідальність за процес і результат дослідів та величезної «інформацією» для роздумів стали подробиці досліджень, що проводили лікарі, яких звинувачували по справі «США проти Карла Брандта», більш відомої як «Нюрнберзький процес над лікарями», один з перших судових процесів над військовими злочинцями. На лаві підсудних опинилося двадцять лікарів, яких звинувачували в експериментах над людьми, масової примусової евтаназії, примусової стерилізації, випробуванні дії різних видів отрути, тощо. Більшість з них були впевнені, що роблять це заради науки і зовсім не відчували докорів сумління. В їх системі цінностей найважливішою цінністю людського життя, напевне, не було.

Ці та багато інших прикладів пропонують нам замислитися над відповідальністю вченого за свої дослідження і відкриття, над етикою вченого, а головне, над системою цінностей і ціннісних орієнтацій, що сформувалися в нього. Приклад Р. Оппенгеймера показує людину, яка відчуває докори сумління, яка цінує людське життя, але чи міг він завадити застосуванню ядерної зброї? Це питання приводить нас до іншої проблеми: більшість досліджень стали настільки складними і дорогими, що впоратися без фінансування держави, допомоги від меценатів та замовників вчені не можуть. А в цьому випадку кому належить право розпорядитися результатами дослідження?

На жаль, більшість досліджень, що відбуваються в сучасній науці, мають прикладний характер і вузьку специфіку. Вони спонсоруються замовниками, які впевнені, що мають повне право розпоряджатися результатами досліджень. Під впливом змін, які відбулися в суспільстві і в науці, відбулася зміна системи ціннісних орієнтацій більшості вчених. Те, що було неприпустимо для вчених ХІХ-ХХ століть, як-то замовчування результатів досліджень або подання їх в такій формі, щоб їх неможна було відтворити, стало буденністю для більшості вчених ХХІ століття. Страх не встигнути за стрімким розвитком науки, відстати від її передового краю, навіть на деякий час, навіть з поважної причини (наприклад,

хвороба, сімейні обставини, тощо), виявлятися «несучасним», не обізнаним у нових знаннях, технологіях, методиках, не цікавим для молодих вчених та вчених світового рівня, який бентежив уми відомих вчених ХХ століття, перестає бути чимось значущим і важливим для переважної більшості вчених ХХІ століття, адже більшості з них достатньо бути обізнаними у вузькій галузі прикладних досліджень.

Все частіше перед науковцями стоїть вибір: залишитися у фундаментальній науці і працювати на своє ім'я або перейти до прикладної науки, фактично продати свої майбутні відкриття, не заробити собі ім'я, але тим самим забезпечити себе і свою родину. А оскільки в системі ціннісних орієнтацій людини родина і родинне щастя стоїть переважно на першому місці, то все частіше вибір робиться на користь забезпечення власної родини.

Грабіна Д. Д.

студентка 3-го курсу,
кафедра культурології,

Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

МАСОВА ЛЮДИНА ЯК ПРОБЛЕМА: Х. ОРТЕГА-І-ГАССЕТ

Станом на сьогоднішній день ми можемо спостерігати за культурним і соціальним занепадом, який визначається багатьма факторами. Криза, яка охопила весь Європейський світ, почала (я би відмітила, що вона продовжила розвиватись, ще з середини ХІХ ст.) активно себе проявляти на початку ХХ ст., а 30-і роки стали важкою комою всіх сфер діяльності: економічної, соціальної, культурної, моральної тощо.

Х. Ортега-і-Гассет став провідним мислителем цієї епохи, тож на нього і буде звернена основна кількість уваги. Також слід зазначити, що основною метою цієї роботи є проведення паралелей сучасного світу, в якому ми живемо зараз, і кризою описаною Ортегою-і-Гассет в минулому столітті. Почнемо з того, що Ортега-і-Гассет порушує питання взаємовідносин людини і суспільства, сучасного стану моралі. Коли переважання уходить в сторону керуючих і владних мас, очевидно втрачаються риси винятковості, на місце яких встає пересічність. «Масова людина» не прагне самовдосконалення, вона втрачає почуття відповідальності перед іншими громадянами і собою, її вимоги надходять не вглиб, а назовні. Маса, натовп зосереджує всю повноту влади в своїх руках, має відомі рамки і слідує стандартам, відчуваючи велику життєву силу та могутність. Таким чином відбувається витіснення представників еліти (Ортега-і-Гассет зазначає, що суспільство є «динамічною єдністю» двох факторів: меншості і мас). Елітарна людина здатна розумно керувати людьми, організувати їх, здійснювати владу, завдяки своїм інтелектуальним, моральним, якостям, вимогливістю до себе і роботою над цим, внутрішньою силою до постійної боротьби, умінням ставити суспільне над особистим. Втрата елітою

(творчою меншістю) свого становища і влади призводить до захоплення її масами.

Тепер візьмемо до уваги важливий момент втрати моральності (моральність, яка в своїй основі і суті містить, формує систему цінностей (як традиційних, так і релігійних), норми та звичаї, правила поведінки та ін.), яка призводить до формування різноманітних прогалів, де людина, що позбавлена життєвих орієнтирів, полягається на почуття миттєвого бажання, порив, та і в цілому відходить від культурної традиційності, в той час як нова система ще не створена. Грубо кажучи, людина маси відкинула систему цінностей, не для того, щоб створити нову, кращу, а щоб не притримуватись жодної. Щоб надати ясності тексту, треба зазначити, що це сталося через технічні, економічні досягнення, що позбавили маси від обмежень і від (життєвих) труднощів. Внутрішні обмеження знайти не вдалося, а зовнішні були втрачені. Європейська культура прийняла тенденцію поверхневості.

Зараз ми можемо чітко прослідкувати наслідки довгострокового панування маси на прикладі російсько-української війни і європейської реакції на це. Як прогнозував Ортега-і-Гассет, великою загрозою становитиме думка Європи, що вона вже не керує і не має впливу на будь-які події, що розгортаються, і регрес стане неминучим. Життя і орієнтири залишаться в минулому, що буде сприйматися європейцем як «реальність», але насправді такою не буде. Еліти перетворюються на псевдоеліти, які зближаються з масами, впадаючи в популізм, таким чином боючись переобрання, в бажанні володіти всіма благами. Тим самим вони стають суспільством споживання, тільки більш вищого класу, а втрата мислення позбавляє колишні еліти стратегічного бачення і викликають тільки рефлексію на виклики сучасності.

Відповідь на цей виклик надає Хосе Ортега-і-Гассет, зазначаючи, що усвідомлення обов'язків, що переважають над гордістю володіння правами, здатні направити особистість до справедливих перетворень у суспільстві, що дає можливість

створити таке явище як «ОСПОСУС» – Особисте Сполучене з Суспільним, яке проявляється у новій епосі метомодерну.

Золотарьова К. С.

аспірантка,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

ТРАНСЛІТЕРАЦІЯ З ЯПОНСЬКОЇ, КОРЕЙСЬКОЇ, КИТАЙСЬКОЇ, САНСКРИТУ В НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЯХ ТА ДОСЛІДЖЕННЯХ

Науковий переклад та транслітерація з японської, корейської, китайської, санскриту має неocenенне та ключове значення для формування та розвитку української орієнталістики та сходознавства. Коректна та універсальна (цільна система) методологія яка ще не створена, але робота над цим постійно ведеться.

Саме тому, практика закордонних дослідників та науковців буде достатньо актуальною для українського наукового поля і стане гарним прикладом для аналогічної розробки в подальшому.

Задля уникнення зайвої диференціації є необхідним зосередитись на західних традиціях роботи з такими тестами. Існує декілька підходів в роботі з азійськими, ієрогліфічними текстами: точний переклад, герменевтичний (як спроба передати зміст відходячи від точного перекладу), транслітерація.

Точний переклад є коректним, але й найбільш «сухим» підходом, бо при передачі ієрогліфічних символів можуть виходити змістовні помилки, тому до такого підходу звертаються все менше.

Герменевтичний підхід є менш коректним, що допускає багато суб'єктивних інтерпретацій тексту та його змісту, але таким, що потенційно може дати нове прочитання класичних текстів, або їх адаптації до іншої культури та контексту.

Транслітерація є найбільш коректним підходом з усіх, бо виключає індивідуальний фактор, що може вплинути та чистоту дослідження та роботи з ієрогліфічними текстами.

Розповсюдженою є практика поєднання герменевтичного підходу та класичних перекладів з транслітерацією як допоміжним

елементом дослідження.

Робота над опрацюванням та адаптацією (точною та коректною) східних текстів в європейських традиціях є справою декількох століть, що відобразилось на якості та коректності усіх досліджень. Саме тому такі підходи є досить актуальними та наочними для української традиції, що формується та розвивається.

Для української традиції потрібно розробити універсальний методологічний апарат, який в подальшому вплине на розвиток української орієнталістики та сходознавства і саме європейські традиції зможуть стати прекрасним взірцем для наслідування.

Калаус М.

студентка магістратури,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

ФОРМУВАННЯ НОВИХ РЕЛІГІЙНИХ РУХІВ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Вивчення формування нових релігійних рухів, і, зокрема, релігійних сект є важливою частиною гуманітарних наук. У контексті виникнення та розвитку релігійних рухів, секти часто є унікальними соціокультурними явищами, які відображають як внутрішню динаміку релігії, так і широкі соціальні зміни.

Великий масив праць у галузі соціології, психології, історії, релігієзнавства, богослов'я, філософії, психіатрії, етнології, лінгвістики, права тощо присвячені дослідженню нетрадиційної релігійності загалом та історії окремих її складових, наприклад, сект та культів зокрема. Десятки спеціалізованих збірок статей, присвячених сектантству, не встигають за виданням нових праць з цієї теми. Дещо складніше виглядає ситуація з теоретичним аналізом виникнення нових релігійних рухів на мікрорівні. Хоч як це не дивно, але дослідниками практично не аналізувалися теоретичні аспекти появи сект у результаті відколу від інших релігійних організацій. Виняток становлять цікава робота Вілсона і деяких доречних зауважень на цю тему інших учених.

Можливо, дослідники не звертали на неї уваги через простоту цієї теми, яка видається на перший погляд, котра розчиняється при глибокому її розгляді. Справа в тому, що поява секти є кінцевим результатом розвитку цілого ряду досить тривалих процесів, що передують їй. Зародження цілого ряду сектантських тенденцій зумовлено самим устроєм та особливостями функціонування релігійних організацій.

Найважливішим чинником, що впливає початок сектантських тенденцій, є відмінність у часі між постановкою цих питань перед релігійною організацією та відповіддю з її боку. Справа в тому, що швидкість відповідей на питання, або швидкість самооновлення традиції, практично завжди повільніше, ніж зміни,

що відбуваються в зовнішньому світі, які породжують саму необхідність нових інтерпретацій. Люди ставлять питання релігійної організації та змушені довгий час чекати на них. Церква не може дати відповіді на всі запитання парафіян відразу ж після їх виникнення (якщо, звичайно, самі питання не входять до кола давно прояснених). Про початок розвитку сектантських тенденцій можна буде говорити лише в тому випадку, якщо вони все ж таки почнуть поширювати свої хибні інтерпретації та шукати собі прихильників у структурі церкви. Можна припустити, що не більше ніж в одному випадку зі ста таким активістам вдається успішно знайти прихильників і довести свою справу до кінця, створивши спочатку внутрішньо церковне сектантське угруповання, а потім і секту шляхом відокремлення від Церкви. У всіх інших випадках до відокремлення від Церкви справа не доходить, а в самій структурі Церкви постійно присутня якась кількість більш-менш організованих сектантських об'єднань людей, які знаходяться на різних стадіях шляху відокремлення від Церкви. При цьому через низку причин переважна більшість із них ніколи від Церкви повністю не відокремиться, а становитиме основу структурованих форм внутрішньочерковного сектантства.

Починаючи з 1908 р., Е. Трельч розвиває ідеї М.Вебера, але говорить на відміну від нього не про принципове протиставлення понять «секта» і «церква», а скоріше про їхню фактичну відмінність один від одного. Церква розуміється як стверджуюча організація, яка стоїть на службі у держави і правлячих класів суспільства і представляє мирський порядок як досягнення надмирських цілей життя. Секта розглядається як невелика група, що заперечує земний світ, вона пов'язана з нижчими верствами суспільства і безпосередньо орієнтована на надмирські цінності.

Згідно з Трельчем, можна при бажанні відмовитися від самих термінів «церква» і «секта», оскільки вони обидва є такими, що впливають безпосередньо з Євангелія і тому взаємопов'язані і одночасно відмінні від принципу духовного життя, а саме інституційне, з претензіями на об'єктивне дарування благодаті

за фактом приналежності до організації, та індивідуально, з претензіями на суб'єктивну реалізацію духовних ідеалів та особистою відповідальністю за їх досягнення. Згодом Трельч додає поняття «містика», під яким він розуміє безпосередні внутрішні переживання буття божественного, що характеризуються радикальним індивідуалізмом, що дистанціює цей тип від будь-якого соціального оформлення.

У 1913 р. О. Чемберлен, вивчаючи культури автохтонного населення США, говорить про виникнення «нових релігій» серед індіанців як безпосередній результат контакту їх традиційних вірувань із західною християнською культурою. У такій формі про вплив акультурації для різних країн та регіонів світу на виникнення нових релігійних рухів говорило переважна більшість дослідників цих феноменів протягом усього ХХ ст.

Так, сучасний вчений Р. Маньоні цілком справедливо зазначає, що внутрішній світ та динаміка розвитку африканських, меланезійських та інших сект настільки багатий і замкнений на самих себе, що будь-які форми ставлення до зовнішнього світу, у тому числі антиколонізаторські, антихристиянські та «антибілі» настрої для неї вторинні та периферійні. Міркування Маньоні не суперечать теоріям акультурації, хоча й дещо інакше розставляють у них акценти: у його концепції виникнення нових релігійних рухів схизматичні рухи є формою пасивної реакції з боку низових верств суспільства, яка спонтанно розвивається на ґрунті взаємопроникнення культур.

Ще один відомий дослідник К. Кемпбелл в 1972 р. підкреслив, що секуляризація є найважливішим фактором розвитку культового середовища суспільства та збільшення кількості культів. Через 10 років, в 1982 р. вчений критикує концепції, що стверджують наявність прямого взаємозв'язку між розпадом традиційних релігій та масовою появою культів. Він зазначає, що люди, які виходять із церков, не йдуть автоматично до культу. Культів явно менше, ніж церков, та їх поява не може бути пояснена необхідністю задоволення релігійних потреб людей, які залишили церкву. Кемпбелл зазначив, що, по-перше, ранні етапи секуляризації супроводжуються процесом відродження, внутрішнього

оновлення релігійних традицій та виникнення сект. По-друге, на пізніших стадіях секуляризації, коли традиційні релігії вже сильно послабшали, відбувається процес формування нових релігійних рухів.

Таким чином, виникнення нових релігійних рухів, релігійних сект - складне та багатоаспектне явище. Різні теорії пропонують різні пояснення, кожне з яких наголошує на різних аспектах і драйверах формування нових рухів у релігії. Від розуміння цих процесів залежить як науковий підхід до вивчення релігії, так і практична взаємодія суспільства з різними релігійними групами. Зрештою, глибоке розуміння цих явищ сприяє кращому взаєморозумінню та толерантності у мультикультурному світі.

Кирилюк О. С.

доктор філософських наук,
завідувач кафедри філософії Одеської філії,
Центр гуманітарної освіти НАН України

БОГ, РИЗА ТА «ЛИНОВИЩЕ»:

УНІВЕРСАЛІЯ БЕЗСМЕРТЯ

У СКОВОРОДИНІВСЬКОМУ НАРАТИВІ

Бог Безсмертний. Ознайомлення з повним зібранням творів Григорія Сковороди приводить до висновку, що категорія граничних підстав (КГП) «безсмертя» у плані її термінологічного збігу з однойменним поняттям зустрічається у нашого філософа порівняно з іншими КГП не так часто. Ця категорія здебільшого репрезентована через поняття прямої або непрямої референції, а також у різноманітних слабких своїх формах на кшталт «довголіття» і т. п. Часом імортальна універсалія заступається іншими термінами і її наявність стає очевидною лише за умов розкриття їхнього змісту. Приміром, говорячи про «Блаженное оное ЕСТЕСТВО» наш філософ наводить іншу його назву, прийняту у богословів – «Трисолнечное» [1, с. 173]. «Трисонячне» – це синонім безсмертного Бога. За наведеними проф. Л. Ушкаловим даними, «“Трисолнечное естество” – <це> окреслення Бога в церковній службі. Це Трисонячне, Бог-Творець є “Безсмертним”, як пишеться у виданій у Чернігові 1712 року богословській книзі» [1, с. 195]. Таким чином, за поняттям «Трисонячне» сховано універсалію *безсмертя*, і цей смисл імпліцитно присутній у загальному контексті, хоча наочно його не репрезентовано. Внаслідок цього поняття «Трисонячне» радше є поняттям прямої референції, що відсилає до КГП безсмертя.

В інших місцях *безсмертя* як атрибут Бога фіксується вже безпосередньо [1, с. 1085, 1127, 1318, 1339], або наприклад, у висловах «безсмертний Жених» [1, с. 406] чи «безсмертний Отець» [1, с. 871].

Безсмертя Бога визначає, що душа людини також є *безсмертною*, на що наш філософ прямо вказує [1, сс. 1028, 1030]. Наводячи аргументи Григорія Сковороди на користь цієї думки, якими він утішав одного свого друга, котрий страшно

боявся смерті, Михайло Ковалинський у своїй праці про Григорія Сковороду підтверджує ці аргументи через розкриття змісту молитви «Святы́й Боже, святы́й крепкі́й, святы́й безсмертны́й, помилуй нас». Він пише, що «Первая точка – “Святы́й Боже” – знаменуєт Начало, предворяющее всю тварь. Вторая – “Святы́й крепкі́й” – знаменуєт Начало, создавшее плоть и всельшееся в неї. Третя – “Святы́й безсмертны́й” – знаменуєт Начало, пребывающее <в> исчезнувшей плоти» [1, с. 1357]. Таким чином, людська душа безсмертна внаслідок того, що Божественне у людині зі смертю плоті не зникає, *безсмертя* Бога гарантує й *безсмертя* людських душ, через що *смерті* не слід боятись.

Іноді КГП *безсмертя* при розкритті його символічного смислу зринає з-за іншого, явно далекого від цього значення, образу чи поняття. На думку Григорія Сковороди, при вірі «необходимо должна быть Надежда. Она слепо и *насильно* (*агрессивный* код) удерживает Сердце человеческое при Единородной сей истине, не попуская волноватись подлыми посторонних мнений ветрами. По сей причине представляется в виде Женщины, держащая якорь» [1, с. 220]. «Якір в емблематиці означав “добру надію”», і під малюнком, що зображував жінку з якорем «на раменах» у збірках символів та емблем писалось «Надежда *безсмертная*. («Моя надія *безсмертна*» – О. К.) – примічає проф. Л. Ушкалов [1, с. 229].

Безсмертними» можуть бути також тіло [1, с. 243], трапеза [1, с. 338, 520], символічний стіл євхаристії [1, с. 577], правда [1, с. 564], нарешті, Людина [1, с. 263], і безсмертними людей робить смерть [1, сс. 1025, 1027]. Розуміння Сковородою Бога як Бога Безсмертного не дивує, адже він був начитаним християнином і знався у Книгах Божих.

Неопалима лляна риза як образ безсмертя. Образ безсмертя Григорій Сковорода пов’язує також із *ризою*, вживаючи цей термін як у значенні богослужебного вбрання, так у значенні одягу взагалі (болг. *риза* – ‘сорочка’). Розпочинає він свій розгляд з цитування пророка Даниїла: «Воздвигох Очи мои и видех. И се Муж Един! Облечен в *Ризу Льняную*, и Чресла Его препоясання *Златом* светлым, Тело же Его, аки Фарсис... (камінь – О. К.),

Глас же Словес Его, аки Глас Народа» [1, сс. 333, 482, 581].

У примітці до цього проф. Л. Ушкалов наводить переклад даного місця Септуагінти Іваном Огієнком: «І звів я свої очі та й побачив, аж ось один чоловік, одягнений у *льняну одіж*, а стегна його оперезані золотом з Уфазу (міста чи землі, звідки ізраїльтяни вивозило золото – *О. К.*) [1, Дан. 10: 5], вважаючи, що наведений нижче пояснення Григорієм Сковородою терміну «віссон» було ним зроблене через наявність його похідної форми у Септуагінті. Григорій Сковорода пише, що «Зде Лен разумеется, нарицаемый Оный ввссон (віссон – *О. К.*) [1, с. 495].

У богословських словниках пишеться, що льон неодноразово згадується у Біблії [1, Вих. 9: 31, Нав 2: 6, Лев. 13: 47, Прітч 7: 16, Єз. 27: 7 тощо]. По-єврейськи «льон» позначається словами «пішта» [1, Суд. 15: 14] і «бад» [1, Вих. 28: 42, 2 Цар 6: 14]. Припускається, що іноді цими словами позначали бавовну (євр. «буц» та «шеш», єгип. «шенш»), яким відповідає грецьке «буссос». Іншими словами, Григорій Сковорода спочатку говорить про «буссос», звичайну тканину, можливо, дуже тонкої роботи, з яких виготовляли одяг священникам та завіси у храмах з перших часів християнства.

Одначе далі Григорій Сковорода говорить про особливий, «кам'яний льон»: «Сей Род есть *Каменного Лена*, неопалемый во Огне». Саме неопалимість є головною властивістю цього льону, якого Григорій Сковорода вважає предметним втіленням *безсмертя*. Таку назву має волокнистий мінерал, відомий також як *азбест* чи *аміант*, з якого ще давні римляни виготовляли тканину, що мала вогнестійки властивості. Про цей мінерал Григорій Сковорода міг дізнатися з виданої у 1728 році книжки «О несгараемом лне, или Амианте камне».

«Риза» з такого льону «образует убо (таким чином – *О. К.*) *нетление*» [1, с. 482], і саме цим дана річ важлива для Григорія Сковороди. На ньому все вбрання – це не просто одяг, це знаки та символи Його *безсмертної* природи. Разом з таким «неопалимим» льоном на ньому «світле злато», котре «такожде имеет свои Отребы (тут – забруднювачі, домішки – *О. К.*). Огнем же очищенное и светится, и не согаряет, и есть

Безсмертя Образ [1, с. 482]. Отже, у Григорія Сковороди одяг Бога з «каменного лена» та золоті елементи вбрання є образами *безсмертя*.

Образами *безсмертя* є також й власне *вогонь* [1, с. 482] та вогонь світовий, *Сонце*, до якого летить орел, що «горить до *безсмертя*» [1, с. 577]. Цитуючи Книгу Соломона [1, Прем. 3: 4], Григорій Сковорода пише, що Надія («упованіє») праведників сповнена («исполненна») *безсмертя* [1, с. 837], яке «благоухает» [1, с. 950].

Скидання «линовища» як перехід у *безсмертя*. У листі своєму «братові во Христі» Іакову Григорій Сковорода пише, що він за ним дуже скучив, і якщо «в сію Зиму или Весну не совлеку моего Телеснаго Бреннаго (*мортальність*) Линовища (в оригіналі Eхuvium – О. К.), потщуся видети вас и насладитися *Беседою* (*інформаційний код*) во Христе...» [1, с. 1248]. Іншими словами, він пише, що якщо він буде живий та здоровий і *не помре* (табуйована *мортальність*) взимку чи навесні, то вони неодмінно зустрінуться.

Метафора скидання земної тілесності, як і «бреннаго» одягу, подібно до того, як змії скидають шкіру, линовище та переходу в *безсмертний* стан ймовірно, має джерелом, за приміткою проф. Л. Ушкалова, книгу «Октоїх, сиречь Осмогласник (Київ, 1739), де на 18-му аркуші сказано: «Совлекшеся тела тленнаго, во одежду *безсмертія*... одлекостеся во Христа» [1, с. 1257].

Тобто, втрата земної тілесності розуміється Григорієм Сковородою за аналогією зі скиданням шкіри деякими тваринами, яке передбачає *тяглість життя*, адже ці тварини при линянні *не гинуть*, а *продовжують жити* в оновленому тілі. Відповідно, «скидання» людиною земних одяг передбачає одягнення її у негорючі, як гірський льон (себто, «нетлінні»), «фризи» *безсмертя*.

Наведеними даними саморепрезентація КНП *безсмертя* у своїй понятійній формі у творах Григорія Сковороди й обмежується. Це не значить, що проблема *безсмертя* хвилювала його менше, ніж проблеми життя та смерті. Що це так, видно з того, що імортальна універсалія широко репрезентована у нього

у поняттях прямої та непрямої референції, таких, як *вічність*, *довголіття*, *спасіння*, *виживання*.

Що стосується власне КГП безсмертя, то вона у свовородинівському наративі присутня виключно у сакральній площині у межах християнського віровчення. Інакше й не могло бути, оскільки безсмертя, взяте у його духовно-практичній площині, є прерогативою релігійної свідомості.

Список використаної літератури

1. Сковорода Г. С. Повна академічна збірка творів; за ред. проф. Леоніда Ушкалова; Нац. акад. наук України. Ін-тут літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, Ін-тут філософії ім. Г. С. Сковороди та ін. Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадійського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.

Ковальова Н. І.

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

Левченко В. Л.

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

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ШОУ-ПРОЕКТІВ У МЕДІАПРОСТОРИ

Сучасний медіапростір є єдиною онтологічною умовою доступу до реальності та її моделювання. Власне у таких умовах шоу-культура виступає як універсальна комунікативна практика сучасного суспільства. Вона виходить за традиційні рамки індустрії розваг та стає карнавалізованою формою культури. Таке явище в науковій літературі характеризується як шоутизація культури.

Перетворення культури в тотальний ансамбляж шоу-проектів змінює конститутивні ознаки засадничих культурних феноменів. Серед найбільш виразних рис сучасної культури, що трансформуються під впливом медіа, визначимо наступні.

1. Видовищність є атрибутивною характеристикою шоу, що спрямована на трансформацію свідомості реципієнта та набуття глядачем іншого емоційного стану. Видовищні елементи виходять на перший план. Людина 21 століття перебуває в атмосфері тотальної візуалізації, відчуває себе то актором, то глядачем, а світ сприймає як калейдоскоп візуальних явищ.

2. Сучасна шоу-культура спрямована на апеляцію до чуттєвого рівня сприйняття. Це створює для глядача привабливу можливість свідомо чи підсвідомо прийняти на себе роль співавтора. Ця гонитва за емоціями сприяє тому, що рецепієнт стає рівноцінним учасником візуальної дії. Це в свою чергу дозволяє глядачеві позбавитися відчуття онтологічної

невпевненості, свого дискретно неспокійного існування. Що в свою чергу забезпечує можливість досягнення квазікатарсичного способу емоційного та естетичного переживання.

3. Взвінченность емоційного стану глядача забезпечується атракційним стилем сучасних шоу-проектів. Скандал та епатаж стають домінантою таких видовищ. При чому їх етичний та естетичний вимір нівелюється. Центральним символом постмодерної практики стає асоціальна поведінка митця, що виражається в підкреслено скандальних вчинках, абсурдному характері поведінки, порушенні усіх нормативних очікувань публіки. Тобто глядач наркотично вимагає більш сильних емоцій і відповіддю на цей запит стає саме необмежена епатажність.

4. Постмодерн руйнує модерну дихотомію між елітарною та масовою культурами, відмовляється від модерністської вимоги постійних новацій, руйнує класичні естетичні канони. Така толерантність до масової культури вимагає використання мови, яка є зрозумілою не тільки для еліт, а також і для масової публіки. Спрощенню сенсів сприяє сама структура існуючої медіакультури, яка відкидає на маргінес класичні практики комунікацій з мистецтвом. Це призводить до адаптації формату шоупрограм до нових соціальних запитів, тобто задовільнення запитів глядачів щодо необтяжливого сприйняття.

На нашу думку такі риси сучасної культури є похідними від способу їх медійної репрезентації, тобто фреймінга, що формує рамки сприйняття мистецтва. А саме культура та мистецтво подається в форматі, який продиктований рекламою та PR.

Колесник О. С.

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

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

ОБРАЗ КРОТА В АНІМАЛІСТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

З другої половини XIX ст. в європейських літературах починає активно розвиватися анімалістика; згодом ця тенденція яскраво виявляється також в англійській літературі Північної Америки. Тварини були об'єктом словесного зображення і раніше, однак, здебільшого це відбувалося в межах жанрів (від байки до бестіарію), які не стільки описували біологічні реалії, скільки надавали особливостям різних видів живих істот алегоричне чи символічне тлумачення. Те саме стосується і більшості народних казок, оскільки в них тварини зазвичай наділяються умовними характеристиками, не властивими їм в реальності. Більш того, саме ті небезпечні тварини, яких в житті найбільше боялися (вовк в Європі, ягуар в тропічній Америці), в казках можуть – ймовірно, з компенсаційно-терапевтичною метою – зображуватися недолугими та комічними. В казках для молодших дітей «тваринки» зазвичай значно антропоморфізуються, зберігаючи тільки найзагальніші характерні для виду риси, завдяки яким можна відрізнити, припустимо, зайчика від їжачка.

В XIX ст. виникає література нового типу, яка характеризується увагою до специфіки конкретного виду тварин, його образу життя, сприйняття світу, взаємодії з середовищем. Нерідко автори настільки добре знають матеріал, що випереджають науковців в описі конкретних фактів. З цієї пори можна казати про виникнення анімалістики як жанру.

В межах цього жанру є широкий спектр варіантів тлумачення матеріалу – від майже документального науково-художнього викладу і до практично повної антропоморфізації персонажів.

Так само розмаїтим є список біологічних видів, які можуть ставати головними персонажами – це можуть бути тварини сучасні і викопні, дикі і домашні. Деякі види притягують особливу

увагу, здебільшого, завдяки або своєму місцю поруч з людиною (собаки, кішки, коні), або ж особливій харизмі (вовки). Однак бувають випадки, коли доволі популярним персонажем стає істота, про яку всі знають, але мало хто з сучасних городян бачив. В нашому випадку це кріт (*Talpa europaea*).

Як відомо, кріт різко відрізняється від більшості тварин своєю виключною анатомічною спеціалізацією та підземним способом життя. Через це, як і через свій переважно чорний колір та поганий зір, він за логікою повинен мати хтонічні асоціації та негативні конотації. Дійсно, в фольклорі це є – наявні українські, болгарські, сербські легенди про те, що кріт колись був людиною, покараною за «занадто сильний» зв'язок з землею (орав її під час свята, намагався отримати більшу ділянку, ніж був повинен тощо). Існують повір'я, що коли кріт риє під домом, це може передвіщати смерть.

Однак, якщо ми проаналізуємо авторську літературу ХХ–ХХІ ст., то побачимо, що в ній переважають зовсім інші значення крота. Проаналізуємо 11 творів різних жанрів, в яких кріт виступає одним з центральних персонажів.

1) **Байка.** Прикладом є «Орел та кріт» І. Крилова, в якій Кріт попереджає Орла, що той влаштує гніздо на дубі з гнилими коренями. Орел не слухає попередження, в результаті чого його сім'я гине при падінні дерева в бурю. Кріт виступає позитивним образом, який має ексклюзивну інформацію та доброзичливо нею ділиться. Кріт та Орел протиставляються як смирення та гординя.

2) **Казка для дітей** (та прирівняних до них дорослих). Тут кріт фігурує як один з багатьох різних, але гармонійно співіснуючих жителів ідилічного лісу. Міжнародним визнанням користується серія Н. Баттерворта «Історії парку Персі». Завдяки екранізаціям у форматі мультсеріалу став добре відомим Кротик, персонаж книги чеського автора Е. Петішки. Українським шедевром є «Кротяча епопея» Тараса та Мар'яни Прохасько: «Хто зробить сніг», «Куди зникло море» та «Як зрозуміти козу». Завдяки своїм філософським підтекстам ця трилогія є цікавою і для дорослих. Кроти виступають тут образом ідеальної родини

та одним з ключових факторів, який визначає загальну стабільність Букового лісу. З характерних біологічних рис цього виду тут фігурує лише життя під землею в затишних, добре налагоджених норах. В усьому іншому «кротячість» героїв не підкреслюється.

3) *Авторська фантастично-романтична казка*. Саме тут наявні умовно-негативні образи кротів. У загальновідомій «Дюймовочці» Г. К. Андерсена кріт є свого роду втіленням всього «занадто земного» (в усіх значеннях слова) і тому явно є не парою квітково-повітряній героїні. В «Казці про Алю і Аля» Г. Григор'єва описане «непросвітлене» жорстоке тоталітарне суспільство кротів. Щоправда його члени виступають скоріше жертвами зовнішньої демонічної сили, яка змусила їх підкорятися і служити злу. Все ж таки, і в цьому жанрі кроти часто виступають як позитивні персонажі, які сприяють головним героям («Пригоди Буратіно» О. Толстого, «Підземний принц» С. Прокоф'євої). Зокрема, саме кріт може виступати як помічник героя, якому треба втекти самому, чи врятувати когось іншого з в'язниці, як то ми бачимо в «Пригодах Чіпполіно» Дж. Родарі та менш відомій казці «Колл та його Біла свиня» Л. Александера, яка примикає до «Хронік Прідейна» – цікавого переосмислення кельтської міфології. Щоправда, Л. Александер – письменник з США, і є висока ймовірність того, що його персонаж є не європейським кротом, а американським зірконосом (*Condylura cristata*), на що натякає власне ім'я цього крота Зірко-Ніс. Але для нас це не принципово. Доволі рідкісним випадком, коли кріт стає одним з головних героїв, є «Вітер у вербах» К. Грема. Всі персонажі-тварини тут вкрай олюднені, і основною «кротячою» прикметою героя виступає, скоріш за все, його первинна підземна ізоляція в своїй норі, з якої він виходить, щоб радісно пізнавати світ, але в яку час від часу слід повертатися, щоб не втратити власну ідентичність.

4) *Дитяче героїчне фентезі* представлено циклом «Редвол» Б. Джейкса, де кроти є одним з видів сильно антропоморфізованих розумних тварин, які зберігають лише окремі біологічні

характеристики. Критиками відмічена схожість кротів Редволла з гномами та дворфами «пост-толкінського» фентезі. Представники цього «народу» нечасто опиняються в центрі уваги, але безумовно належать до групи «позитивних» видів тварин (на відміну, наприклад, від пацюків).

5) *Фентезі-xenofiction* (література про Інших). Цей різновид фантастики відрізняється тим, що автор ретельно моделює принципово не-людську культуру. В нашому випадку це цикл «Данктонський ліс» В. Хорвуда, де кроти зображені саме як реальні підземні тварини з усією специфікою їхньої біології та етології. Однак при цьому вони постають розумними істотами, які мають духовну культуру, зокрема, релігію. Значне місце в творах як раз і займає містично-релігійна тематика: культ менгірів, наявність аналогу чернечих орденів, свята та паломництва тощо. За своїм сюжетом, проблематикою, стилем та тональністю ці книги є не те що не дитячими, а навіть і не зовсім молодіжними, оскільки розраховані на читача з достатньо великим (і часто негативним) життєвим досвідом. Кроти тут, залишаючись кротами, є по-людські складними та різноманітними особистостями.

Таким чином, завдяки своїй унікальній біології кріт привертає увагу, запам'ятовується, і може ставати потужним образом, здатним передавати різні смисли та значення. При цьому його симпатична зовнішність та «домовитий» спосіб життя перемагають можливі негативно-хтонічні асоціації і приводять до того, що в літературі цей образ стабільно залишається переважно позитивним.

Коннікова О. К.

магістрантка,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС ВИКЛАДАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Професійна підготовка здобувачів освіти в сучасних реаліях стикається з певними труднощами, що продиктовані не тільки умовами, в яких перебуває Україна, але й кардинальними трансформаціями у системі викладання. В цих умовах особливо зростає роль педагогічної майстерності викладача, рівня його психолого-педагогічної готовності керувати навчальним процесом та вмінням фокусувати увагу здобувача освіти.

Психолого-педагогічні дослідження показують, що працездатність здобувача освіти, а також ефективність його сприймання, пам'яті, уваги, мислення значно зростають в умовах, коли методи навчання різноманітні, мають яскраво відбитий, емоційний, ігровий контекст. Особливо це має значення при викладанні теоретичних дисциплін, зокрема культурології, яка вимагає застосування певного узагальненого підходу, який би підвищував інтерес студента до навчання [1]. Цим вимогам відповідають інтерактивні методи навчання, які створюють необхідні умови як для формування життєвої та навчальної компетентності студентів, так і для розвитку й виховання особистості активних громадян з відповідною системою цінностей, що має безпосереднє значення у формуванні мети викладання культурології. Адже викладач в інтерактивному навчанні виступає організатором та консультантом, який повинен створити умови для налагодження зв'язків між студентами, стати зв'язною ланкою їх взаємодії та співпраці.

І одним з ефективних інтерактивних методів є рольова гра, котра імітує реальність. Розігрування конкретної життєвої або історичної ситуації за ролями допомагає студентам виробити власне ставлення до неї, набути досвід шляхом гри, сприяє розвитку уяви та критичного мислення, вихованню здатності

знаходити й розглядати альтернативні можливості дій, співчувати іншим, водночас поринути в історію культури. Адже сьогодні образ випускника має узагальнити образ «людина культури»: вільна, гуманна, духовна, творча особистість, здатна креативно мислити, орієнтуватись в сучасному соціокультурному просторі, прагнути творчої самореалізації й саморозвитку. Тому, на наш погляд, саме метод гри у викладанні культурології має вагоме значення і веде до успішності. Гра у викладанні культурології дозволяє збільшити інтелектуальну напруженість, активізує розумові процеси, підвищує інтерес до знань, тренує пам'ять, вміння аналізувати. Понад 2400 років тому Конфуцій сказав: «Те, що я чую, я забуваю. Те, що я бачу, я пам'ятаю. Те, що я бачу і чую, я трохи пам'ятаю, Те, що я чую, бачу й обговорюю, я починаю розуміти. Коли я чую, бачу, обговорюю і роблю, я набуваю знань і навичок. Коли я передаю знання іншим, я стаю майстром». Адже науково доведено, що 10% інформації людина засвоює, коли читає; 20% – коли чує; 30% – коли чує і бачить; 80% – коли людина переживає те, що їй треба зробити [2].

Сучасні ігрові технології надзвичайно різноманітні. Вони охоплюють багато форм і методів: від сюжетно-рольових до інтелектуально-пізнавальних, від народних до комп'ютерних. Завдяки емоційній насиченості ігрові технології значно збагачують навчально-виховний процес і спрямовують його на формування у здобувачів освіти мистецьких і соціокультурних компетентностей, зокрема культурнодозвіллевих, стають для них своєрідною школою естетичної соціалізації [3].

Кожна гра виконує одразу кілька функцій:

- навчальна, що забезпечує розвиток пам'яті, уваги, умінь і навичок сприймати інформацію різної модальності;
- розважальна, яка забезпечує необхідну інформацію під час занять;
- комунікативна, яка сприяє об'єднанню академічного колективу, встановленню дружніх відносин між учасниками гри;
- релаксаційну, яка сприяє зняттю емоційного напруження через надмірне навантаження під час навчання;
- психотехнічну, яка забезпечує психологічну і фізичну

підготовку учнів до ефективної діяльності [4].

Провідні методи соціоігрових технологій: художньо-пізнавальні ігри (дидактичні ігри-блискавки, мистецькі міні конкурси, вікторини, ребуси, кросворди), театралізовані ігри (інсценізації, завдання на перетілення й ідентифікацію), художньо-конструкторські ігри.

У педагогічній літературі застосовують кілька класифікацій ігор. Найбільш вдалою є класифікація Н. Кудикіної, за якою розрізняють такі групи: ігри за правилами (фіксований зміст); ігри творчі, вільні.

До першої належать дидактичні, інтелектуальні, пізнавальні: загадки, ребуси, кросворди, лото, вікторини, а також умовні ігри. Це подорожі й круїзи, конкурси, ярмарки, аукціони. Як і будь-яка гра, ці форми ігрової діяльності містять елементи розваг. Різновидом ігор за правилами є рухливі (спортивні, хороводні): естафети, турніри, атракціони тощо. Другу групу становлять художньо - конструкторські (з елементами праці) і і сюжетно-рольові (ігри-драматизації, інсценізації, театралізовані ігри). Останні передбачають діалогічне мовлення (як основа театральної дії), елементарну «акторську» діяльність учнів (театр передбачає наявність акторів і глядачів), інші театральні атрибути (костюми, реквізит тощо).

Окрему групу становлять народні ігри, зокрема фольклорні ігри малих форм (дитячі обрядові закликання, гукання, традиційні елементи імітації співу птахів, рухів і поз тварин). Народні ігри звуконаслідування («Мак», «Коза», «Воротар», «Огірочки») можна активно застосовувати і під час позаурочних виховних заходів, насамперед народознавчого спрямування.

Залучаючи ігрові технології, викладач сприяє успішному естетичному, поліхудожньому вихованню здобувачів освіти, формуванню у них особистісного ціннісно-сміслового сприйняття мистецтва, української культури, толерантного ставлення до культур інших народів світу. Оволодіння ігровими технологіями загалом є головним показником професійної підготовки культуролога, адже ці технології забезпечують формування у

фахівця-культуролога необхідних професійних компетентностей. Зорієнтовані на саморозвиток особистості в ігровому спілкуванні, ігрові технології формують емоційне ставлення до дійсності, індивідуальну систему цінностей, сприяють розвитку організаторських і комунікативних умінь тощо [5].

Наприклад, ефективним вважається у засвоєнні культурології метод «гра-ходилка», де група студентів (не більше 3 в одній) із фіксацією (в якості основних зупинок на «шляху») різноманітних топосів та артефактів культурного життя доби архаїки. Прикладом наочності є вибір списку імен діячів культури для гри «Хто я?». Ці імена пишуться на окремих листочках, які приклеюються на лоб одному з гравців. І цей гравець має відгадати, хто він є як представник культури часів архаїки. Кожне з запитань передбачає знання студентом певного факту з біографії конкретного діяча архаїчної культури або деталей з історій про богів і героїв античної міфології. Така форма навчання дає можливість викладачеві об'єктивно оцінити знання та навички здобувачів освіти у найбільш сприятливій для цього атмосфері – атмосфері гри.

Наприклад, розроблено та практикується автором дидактична гра «Еліас» - на задалегідь підготовлених картках написані терміни й поняття, які розглядались на занятті, слова-асоціації (наприклад: античність, агон, «грецьке диво», оратор, поліс, філософія, космополітизм і т. п.). Гра «Істинне - хибне», наприклад: «Античний» в перекладі з латинського означає «стародавній». Парфенон - творіння стародавніх римлян.

Вищенаведене зумовлює, що метод гри у викладанні культурології дає можливість глибоко зануритися в певну культуру та зрозуміти її специфіку, для чого слугують вміло підібрані фрагменти першоджерел та кваліфікована допомога викладача в інтерпретації їхнього змісту

Список використаної літератури

1. Русаневич Л.М. Використання ігрових технологій. URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/0100anxg-7e32.docx.html>
2. Кулаков Є., Радченко Л. Гра як спосіб кращого засвоєння матеріалу. URL: <https://naurok.com.ua/gra-yak-sposib-kraschogo-zasvo-nnya-navchalnogo-materialu-185853.html>

-
3. Масол Л. М. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання: метод. посіб. Харків: Друкарня Мадрид, 2015.
 4. Васильківська К. Соціоігрові методики в курсі «Українська і зарубіжна культура», у: Мистецтво та освіта : наук.-метод. журн. 2002. № 1 (23).
 5. Миропольська Н. Є. Від театральних уподобань до «симфонії особистості», у: Мистецтво та освіта: наук.-метод. журн. № 3 (85). 2017. С. 44–48.

Кришевська Л.

докторантка факультету філософії,
філософії науки та релігієзнавства

Людвіг-Максиміліан університету (Мюнхен)

СВЯТОСЛАВ РІХТЕР. ПОРТРЕТ В ПИТАННЯХ

В образі Ріхтера, який існує на широкий загал, є щось парадоксальне. Ріхтер-митець є фігурою унікальною. Його художня постава, його розуміння музики як мови спілкування зі світом, незрівнянні.

Його образ поза межами мистецтва звуку є типовим: великий советський (читай — російський) всесвітньо відомий музикант, лавреат Ленінської, Сталінської та інших російських державних премій, жив, працював та похований в Москві (ну бо де ж бо ще). Такий Ріхтер є подібним багатьом іншим постатям, чие життя співпало з чи не найжорстокішими десятиліттями нової реінкарнації імперії, і чий образи мали відповідати обрису міту «великого советського мистецтва».

Але що в цьому шаблоні надає можливість зрозуміти Святослава Ріхтера як цілісну постать, що існує як зв'язок неповторного особистого, фактичного оточення та традиції? Звідки, скажімо, особлива роль творів Шопена, Баха і Бетховена в репертуарі С. Ріхтера? Звідки ця його пристрасть до камерної музики – схильність скоріше виняткова ніж закономірна для сольо концертуючого піаніста? І речі більш прозаїчні, але не менш цікаві: звідки любов С. Ріхтера до кінематографу та фотографії? А до малювання пейзажів та довгих прогулянок? Невже цьому сприяли кам'яні джунглі Москви? І на сам кінець, звідки ця дивна вимова в його російській?

Всі ці різнобарвні питання отримують відповіді і складаються в єдину картину, якщо розуміти, що Святослав Ріхтер, німець за походженням, нащадок німецьких переселенців, з'явився і сформувався в українському культурному просторі.

Йдеться не про те, що Святослав Ріхтер (1915–1997), так само як і його батько Теофіл Ріхтер (1872–1941), народився в Україні, в Житомирі. Хоча і це має значення, адже сім перших

років свого життя С. Ріхтер провів саме там – в одному з найстаріших українських міст. Йдеться тут про те, що Святослав Ріхтер є належним українському культурному простору і від нього невід’ємний. В ньому — в середовищі мультикультурному, що твориться і як оригінально український, і як взаємодія і взаємовплив різноманітних (європейських) традицій, феномен Святослава Ріхтера отримує підґрунтя і стає зрозумілим.

Аби побачити це, потрібно звернутись до перших 22 років життя Святослава Ріхтера, до часу, коли він формується як піаніст і митець, як творча особистість з усталеним світоглядом. Два фактора тут є визначними. З одного боку це вплив батька, Теофіла Ріхтера. З іншого — вплив Одеси, яка попри все аж до кінця 1920-х років зберігала статус культурного центру Південної України, і де з семирічного віку мешкає Святослав.

Теофіл Ріхтер сам був непересічним піаністом та талановитим композитором, отримав блискучу освіту в Віденській консерваторії, близько товаришував з Францом Шрекером (Franz Schreker), концертував у Відні та при дворі сербської королеви Драгі. Одружившись, залишається в Україні і викладає в Житомирі. Невдовзі переїздить до Одеси, де обіймає посаду органіста в Лютеранській церкві Св. Павла, викладає в консерваторії та працює концертмейстером в оперному театрі. В жовтні 1941 року Теофіла Ріхтера за сфальсифікованим звинуваченням страчено НКВД. По тому, його страчують ще раз – на цей раз винищується найменша згадка про його діяльність. Невелика кількість інформації про нього відома лише зі слів Святослава Ріхтера, а з композиторського доробку Теофіла Ріхтера чи не випадково зберіглась партитура лише одного квартету.

Спекулювати про вплив Теофіла Ріхтера на музичне середовище Одеси тут не випадає. Однак чи не від батька, який навчався композиції у видатного Роберта Фукса (Robert Fuchs), Святослав Ріхтер успадкував композиторські здібності та навички — композиція була одною з пристрастей молодого Ріхтера, і навіть на прослуховуванні у Г. Нейгауза Ріхтер серед іншого виконує і власні твори? І чи не через батька передалось Святославу Ріхтеру та особлива увага до творів Баха, Бетховена

та Шопена, яка культивувалась в класі відомого піаніста Йозефа Фішхофа (Joseph Fischhof), куди було зараховано Теофіла Ріхтера?

Значущість камерної музики та музичного театру в творчості Святослава Ріхтера теж зумовлена впливом батька. Хоча і опосередковано. Важливішою є сама Одеська опера, в якій Святослав підлітком проводив багато часу і на виставах, і на репетиціях. На той час музичний театр Одеси був чи не найпрогресивнішим в Советському Союзі: тут відбуваються прем'єри творів, що за різних причин не звучали в метрополії (зокрема О. Глазунова і Д. Шостаковича), тут відбулась советська прем'єра «Турандот», протягом чотирьох сезонів йде «Jonny spielt auf» Ернста Кшенека.

Взагалі, вплив художнього середовища Одеси на Святослава Ріхтера не можна залишати поза увагою. Зрозуміло, що інтенсивність та рівень художнього життя в Одесі 1920-х років складно порівнювати з до-советською Одесою. Тим не менш, тут все ще відчувається вплив авангардного напрямку південноукраїнської школи живопису. З середини 1920-х тут твориться новий український кінематограф: свої перші фільми, серед них і фільм «Звенигора», знімає Олександр Довженко, а Дзига Вертов — значну частину «Людини з кіноапаратом». Деякий час тут працює Лесь Курбас і, чи не найважливіша постать українського футуризму, Михаль Семенко. Звісно, в 1930-х ситуація змінилась кардинально. І хто знає як склалась би доля Святослава Ріхтера, якби він не переїхав на навчання до Москви в 1937 році.

В розмові про С. Ріхтера в цьому місті варто поставити цезуру, саме цезуру, а не крапку. І не тільки тому, що переїзд до Москви не був для С. Ріхтера розривом з рідним середовищем — адже з Одеси він їде не до Москви, а на навчання до Генріха Нейгауза. А тому, що тут відкривається інша сторінка української культури, а саме її безпосередній вплив на московську і, ширше, советську фортепіанну школу. Генріх Нейгауз, який свою фортепіанну освіту отримав в рідному місті Єлисаветград (зараз Кропивницький) що в Україні, його учні (Е. Гілельс, Я. Зак, В. Крайнев, А. Любимов

та інші) є провідними фігурами цього процесу. Святослав Ріхтер серед них.

Крошена С. Д.
студентка магістратури,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

ВІДОБРАЖЕННЯ ПЕРВІСНОЇ ГРИ У СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ

Гра відкриває нові виміри та поля для аналізу процесів оцифрування та явища в рамках теоретичних та емпіричних культурологічних досліджень. Гра як така, а також її поточні сучасні прояви, можна з упевненістю позиціонувати як фундаментальні складові людської поведінки, які продовжують розкривати свій потенціал і серед нас.

Концепція гри в культурі була сформована та запропонована вперше голландським істориком Йоганом Гейзинга [1] в його роботі «*Homo ludens*». Дослідник започаткував цю теорію, надихаючись працями Ф. Шиллера [7], І. Канта [4], про те, що граючи людина відчуває себе невимушено та це приносить задоволення без будь-якої мети. Думки про ігровий характер культури мав і Шпенглер [5], котрий вважав, що сучасне мистецтво переросло в гру, тобто певний різновид спорту. Також звернув увагу на ідею гри і Ортега-і-Гассет [6], вважаючи, що сучасний митець намагається зрозуміти мистецтво як гру. Темі гри належить провідне місце в романі Германа Гессе «Гра в бісер» [2].

Ігровий початок, з погляду Гейзинга, є не тільки властивістю художнього процесу, але й розглядається як основа всієї культури. Гра за хронологічними рамками переважає над культурою в контексті історичної науки. Отже, головні характеристики гри були оформлені ще до появи людського соціуму, за ними можна простежити під час ігрової діяльності тварин.

Первісна гра може бути пояснена як зародження символічного методу вирішення конфліктів, комунікації, а також задоволення потреб. Ця діяльність може мати форму фізичних або психологічних вправ, що передбачають взаємодію між двома або більше учасниками з метою отримання задоволення від

процесу або досягнення певного результату. Наукові дослідження у сфері ігрової діяльності визначають, що гра бере свій початок з далекої первісності як спосіб експериментування з навколишнім середовищем.

Отже, для повного розкриття теми маємо визначити термін гри. «Гра – форма розваг або вид спорту, обумовлений певними правилами та прийомами. Разом із працею і навчанням є одним із основних видів діяльності людини. Існує в усіх народів світу. Кожна нація має свої традиційні ігри. В первісному суспільстві була складовою частиною *обрядів*, згодом стала самостійною формою розваг» [3].

У сучасній масовій культурі ігри проникли в різні сфери життя та мають значний вплив на суспільство. Ось деякі прояви ігор у сучасній культурі:

1. Відеоігри: вони стали важливою складовою розважальної та культурної індустрії, займаючи значне місце в житті людей різного віку та соціальних груп. Від ігрових консолей до мобільних пристроїв, відеоігри надихають, розважають і навіть стимулюють гравців.

2. Ігри настільні та настільні рольові ігри: ці ігри зберігають свою популярність і серед дітей, і серед дорослих. Вони сприяють розвитку стратегічного мислення, співпраці та соціальних навичок.

3. Електронні спортивні змагання (кіберспорт): кіберспорт став справжнім феноменом, залучаючи мільйони глядачів та спортсменів з усього світу. Турніри з таких популярних відеоігор, як League of Legends, Dota 2, або Counter-Strike, мають величезну аудиторію та великий призовий фонд.

4. Ігрова культура в інтернеті та соціальних мережах: спільноти гравців у соціальних мережах обмінюються досвідом, обговорюють новини та події в ігровому світі. Також існують ігрові трансляції на платформах, таких як Twitch, де гравці діляться своєю грою з глядачами.

5. Ігри в освіті та навчанні: використання ігор як інструменту для навчання набуває все більшої популярності. Ігрові методики можуть стимулювати інтерес до навчання, покращувати пам'ять

та когнітивні навички.

6. Культурні події та фестивалі ігор: фестивалі та конференції ігор привертають фахівців та ентузіастів з усього світу, де вони обмінюються ідеями, демонструють нові розробки та виступають з лекціями про ігрову культуру.

7. Квест-кімнати: гра в квест-кімнатах набула великої популярності в багатьох країнах світу як розважальна та тимбілдінга активність. Вона сприяє розвитку логічного мислення, командної роботи та креативності, а також надає можливість відчувати атмосферу пригоди та досягнення мети.

8. Спорт: у спорті присутній першопочатковий елемент гри, який проявляється в змаганні, перемозі, вболіванні та взаємодії між учасниками задля отримання результату або отримання задоволення від процесу. Історія спорту сягає ще античних часів і не перестає сьогодні збавляти темпи в популярності.

Можемо зробити висновок, що гра має свій прояв у багатьох сферах культурного життя в сучасній масовій культурі і сприяє втіленню людського несвідомого у повноцінну форму життя.

Список використаної літератури

1. Гейзинга Й. Homo Ludens. Довід визначення ігрового елемента культури. Київ: Основи, 1994. 374 с.
2. Гессе Г. Гра в бісер. Пер. Є. Попович, Л. Костенко. Харків: Фолю, 2020. 572 с.
3. Гра / С. В. Благовісний // 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, 2006. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-26728>.
4. Кант І. Естетика. Переклад з нім. Богдана Гавришківа. Львів: Аверс, 2007. 360 с.
5. Континент Європа: Наук. зб., присвяч. 80-річчю виходу у світ пр. О.Шпенглера «Занепад Європи» / ред.: Ю. Вільчинський; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. Філософ.-т. Л., 2000. 173 с.
6. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас / Х. Ортега-і-Гассет; пер. В. Бурггардта. Нью-Йорк, 1965. 158 с.
7. Шіллер Ф. Естетика. Київ: Мистецтво, 1974. 360 с.

Кульбіда В. В.

студентка 2-го курсу,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

БІБЛІЙНІ СЮЖЕТИ В ТВОРАХ РЕМБРАНДТА

Рембрандт написав низку біблійних картин, які вважаються шедеврами мистецтва. Його біблійні картини відображають його глибокі релігійні переконання і здатність передавати глибокі емоції та людські переживання. Рембрандт вдало втілює у своїх творах глибокі релігійні теми, роблячи їх актуальними для глядачів будь-якої епохи.

У цій роботі ми розглянемо декілька шедеврів митця. Протягом свого життя Рембрандт часто малював історії та притчі з різних релігійних текстів, використовуючи знайомі образи для їх зображення. «Воскресіння Лазаря» – це твір мистецтва, створений Рембрандтом приблизно в 1630 році. Картина зображує біблійну історію про воскресіння Лазаря Христом, коли він воскресєє з гробниці, а Христос кличе його до життя. Темніша частина картини показує освітлену фігуру Христа з іншими фігурами, розташованими ліворуч від нього, щоб створити чіткий контраст. Навпаки, Лазар займає тьмяно освітлену ділянку, оповиту тінями, що надає йому ефірної якості. Таке розташування майстерно створює відчуття напруги та очікування в образі. У печері гробниці темно, світло смолоскипів слабе, тому Рембрандт використав світлотінь, щоб привернути увагу глядача і підкреслити фігури на цій картині.

Картина «Воздвиження хреста» була написана Рембрандтом 1633 року. Вона була написана на замовлення Фредеріка Генріха, принці Оранського, в рамках серії з п'яти картин під назвою «Страсті Христові». На відміну від багатьох інших робіт Рембрандта, «Воздвиження хреста» написане широкими мазками з використанням техніки імпастро, що надає фактуру і глибину. Картина вважається одним із шедеврів Рембрандта епохи бароко завдяки своїй грандіозності та сміливій розповіді.

Крім того, важливо зазначити, що твір містить самообраз Рембрандта всередині самої картини. Христос розташований у центрі, з боків від нього два розбійники і різні глядачі, які оточують розп'яття, що свідчить про те, що розп'яття Ісуса було публічною подією, свідками якої були безліч людей. Відмінною рисою цієї роботи від інших є яскраво виражені емоції. Сумна Марія Магдаліна, що дивиться на Ісуса, та Іоанн, який тримає ліву руку Марії і скорботно дивиться на неї, додають емоційний вимір, якого не було в попередніх релігійних картинах. Ми можемо помітити, як на Ісуса падає світло, яке наче йде з самого неба. Ісус не єдиний, на кого падає світло – один із катів, який підтримує хрест, спостерігаючи за ним, – єдиний персонаж, на якого також падає світло, окрім Ісуса. Цей кат – автопортрет самого художника. Перрі Чепмен у своїй книзі пише, Рембрандт таким чином прагнув висловити протестантську ідею про те, що за смерть Христа несе відповідальність усе людство (а не тільки римляни), надаючи цій постаті в простій сорочці з розрізом і береті власних рис [1].

Продовжуючи про серію картин під назвою «Страсті Христові», ми також обговоримо картину під назвою «Зняття з хреста». Датована 1634 роком, ця картина зображує момент, коли тіло Ісуса знімають з хреста. Ця сцена зустрічається і в інших роботах Рембрандта, але це найбільш відома версія. Її також використовували багато художників епохи Відродження і бароко. Рембрандт вирішив закарбувати найбільшу скорботу на обличчі жінок, оскільки чоловіки зазвичай більш стримані у вираженні горя. Насправді Марія настільки пригнічена горем з приводу поведінки з її сином, що перебуває в маренні. Терновий вінець і стигмати на руках і ногах Ісуса є символічними доповненнями до композиції. Рембрандт зазвичай доповнював свої роботи невеликими предметами, які не впадали в око при першому погляді. Хоча його точні наміри іноді можуть заперечуватися і ставати причиною суперечок, символізм в цій картині зрозумілий. У картині присутній елемент реалізму, Ісус зображений доволі достовірно. Художник явно уникає нереалістичного зображення цієї важливої постаті. З одного боку, необхідно розуміти криваві

подробиці болісної жертви Христа, але багато хто через любов до Христа віддає перевагу більш позитивному погляду на цю фігуру. Складність цієї сцени порівняно з портретами Рембрандта з однією фігурою означає, що йому було важко спланувати потік світла на полотні. Зазвичай він висвітлював тільки обличчя кожного об'єкта, але в цій роботі йому довелося більше думати про те, як кожна людина взаємодіє одна з одною і яка ієрархія їхньої значущості для всієї картини. З технічних моментів слід відзначити трикутну форму основного змісту «Зняття з хреста». Така форма була характерна для живопису та скульптури італійського Відродження, і ця ідея проникла в наступні європейські мистецькі напрями.

«Жертвоприношення Ісаака» Рембрандта має багато характеристик, які мистецтвознавці пов'язують з періодом бароко. У композиції домінують сильні діагональні лінії. Світлотінь із сильно контрастними світлими та темними ділянками освітлює сцену. Фігури, що рухаються, займають динамічні пози та потрапляють у найдраматичніший момент історії. В обличчі Авраама можна побачити як страждання батька, який збирається вбити свого сина, так і здивування та збентеження людини, яка протистоїть янголу. Припущення про перервану дію стає ще більш драматичним завдяки зображенню ножа, який завис у повітрі.

Одна з найпопулярніших робіт художника – «Повернення блудного сина». На цій картині син повертається додому з подорожі в жалюгідному стані, розтративши за цей час свій спадок і впавши в злидні та відчай. У каятті він встає на коліна перед батьком і просить вибачення і місця слуги в батьківському домі. Батько зустрічає його добрим жестом і вітає як рідного сина. Його руки здаються одночасно батьківськими і материнськими. Ліва – більша і мужня – лежить на плечі сина, права – м'якша і сприйнятливіша у своєму жесті. Праворуч стоїть брат блудного сина, який схрестив руки на знак докору. На картині дві постаті зображені на світлі, трохи лівіше від центру, і три – на задньому плані праворуч; шосту, жінку, майже не видно; Центральною постаттю, всупереч назві, є бородатий, сліпий (або

слабозорий) батько в червоному пальто. Його руки лежать на спині сина. Майже сліпий старий нахилиється до сина і ніжно торкається його плеча. Обличчя батька злегка нахилене вправо, очі здаються майже закритими. Світло, що падає зліва, робить особливо помітним широке чоло батька. Його обличчя обрамляє головний убір із вузлом, сиве волосся і довга цапина борідка, злегка розділена посередині. Батько одягнений у коротке червоне пальто з китицями на плечах. Обличчя і руки батька виражають любов, ніжність і прощення. Син стоїть на колінах, його ноги в лахмітті, голова лиса, обличчя приховане від батька. Його одяг нагадує нам про те, що його шлях був довгим і важким. Ліва нога лежить поруч зі знятим черевиком, гола підощва звернена до глядача. Силует, повернутий до глядача спиною, говорить про його розгубленість. Праворуч прямо стоїть постать майже такого ж зросту, як батько. Він задумливий і злегка замкнутий. На ньому шапка, довгий червоний плащ і чоботи, світле обличчя з бородою злегка нахилене вниз. Зчеплені руки спираються на тонку палицю. Це явно постать старшого сина. За ним, у тіні в глибині сцени, видніється цікаве молоде обличчя.

Як портретист Рембрандт прославився тим, що завдяки знанню людської природи і розумінню емоційних станів героїв своїх картин проникав у саму суть їхньої особистості, а потім втілював на полотні біблійні сюжети. Його роботи передають глибоке розуміння людських страждань і життєвого досвіду, що в поєднанні з неперевершеною майстерністю маніпулювання світлом і тінню випромінює внутрішній спокій. Вони передають делікатність і меланхолію, а не сентиментальність, емоційну глибину і щирість, а не технічність, простоту і духовність, а не наївність.

Тепер переходимо до картини «Сврейська наречена». Картина зображає пару в темному приміщенні. Чоловік тримає руку на грудях жінки, а вона інстинктивно рухається, щоб показати свою скромність, у класичній позі Венери Пудіки. Однак пара демонструє ніжність одне до одного, і це не звичайна сцена спокушання, яка є досить поширеною темою в голландському живописі. За найпоширенішою серед сучасних дослідників

версією, на картині зображений Ісаак, який обіймає свою дружину Ребекку, за якою йде Авімелех (Буття, гл. 26). Якщо коротко викласти біблійний сюжет, то Ісаак (який залишився в країні філістимлян) видав Ребекку за свою сестру. Одного разу філістимлянський цар Авімелех побачив, що вони таємно кохаються і зрозумів правду. Він дорікнув Ісааку, сказавши, що будь-який чоловік міг лягти з Ребеккою, не знаючи про її заміжній стан і тим самим наклав би ганьбу на себе та свій рід. Кольори в основному складаються з коричневих і золотих тонів, а також інтенсивного червоного кольору жіночої сукні. Ця робота визнана шедевром Рембрандта завдяки складному використанню світлотіні, особливо на обличчях пари, для створення глибини та реалістичності. Деталі одягу персонажів також демонструють ретельне вивчення Рембрандтом реальних зразків тканин, щоб точно відтворити складні візерунки.

Список використаної літератури

1. Chapman H. P. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Rembrandt's self-portraits: a study in seventeenth-century identity. (No Title), 1990.

Кулябко М. О.

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

РОЛЬ ВІЙНИ У ПЕРЕОСМИСЛЕННІ ЦІННОСТЕЙ

До 2022 року війна здавалася нам чимось, що залишається в нашому славнозвісному минулому, адже цінність людського життя є найважливішою. Події кінця лютого 2022 року змусили нас переосмислити багато звичних для нас речей, таких як життя, мирне небо, безпека, родина тощо, прийняти багато складних рішень. Дослідження феномену війни в сучасних умовах та його впливу на переосмислення цінностей є в край важливим для сучасного українського суспільства, де конфлікти та сутички відіграють певну роль у формуванні індивідуальних та колективних цінностей суспільства.

Слід зазначити, що за півстоліття відбулися значні зміни в природі війни та збільшився її вплив на суспільство. Цей вплив став більш комплексними. Зокрема, розвиток інформаційних технологій та глобалізація надали конфліктам нові аспекти. Дослідження феномену війни в сучасному світі дозволяє зрозуміти, як ці трансформації впливають на систему цінностей особистості та суспільства в цілому. Не можна оминати психологічний аспект війни та вплив війни на емоційний стан індивідів. Важливо визначити, як ці переживання впливають на формування нових ціннісних уявлень. Важливість дослідження феномену війни, зокрема полягає в розкритті механізмів адаптації особистості до війни та до подолання стресових ситуацій, що виникають внаслідок військових подій. Зважаючи на політичний аспект війни як на інструмент впливу на свідомість людей, розуміння цього впливу на цінності сучасного українського суспільства, визначає можливі сценарії розвитку подій та сприяє розробці стратегій відновлення та утвердження цінностей, які сприяють миру та стабільності. Отже, дослідження феномену війни та його впливу на переосмислення цінностей є актуальним завданням, яке враховує сучасні реалії та дозволяє зрозуміти, як ці виклики

впливають на наше бачення світу та життя.

Війна, як феномен, визначається не тільки військовими діями, але й широким спектром соціальних, політичних та економічних вимірів. Війна – це явище, що протягом віків визначало хід людської історії, породжувало глибокі трансформації та залишало невиліковні відбитки на суспільстві. До вивчення феномену та трактування поняття «війна» існує ціла низка підходів.

Війна, у першу чергу, це – насилля, процес, де конфлікти вирішуються шляхом використання зброї та фізичної сили. Збройне насилля є інструментом, який постійно супроводжує війну, виражаючи силу та владу сторін у конфлікті. Використання зброї та насильства є ключовим аспектом в сценарії війни. Сторони застосовують різні стратегії та тактики для досягнення своїх цілей: військові операції, облоги, бойові дії та інші форми збройного протистояння.

Війна, як соціокультурне явище, є невичерпною темою для вивчення, оскільки вона визначається широким впливом на різні аспекти суспільства. Це складне явище переплітається з історією, культурою, економікою та соціальними структурами, залишаючи глибокий слід у колективній свідомості та розвитку кожного суспільства. Війна, з одного боку, є потужним каталізатором змін у культурі. Найчастіше вона стає визначальним моментом, що впливає на мистецтво, літературу та інші аспекти культурного життя. Водночас війна часто призводить до втрат культурної спадщини та важливих аспектів суспільства. Економічні наслідки війни – важливим фактором, що сповільняє розвиток країни. Великі витрати на військові потреби не можуть не впливати на економічну стабільність, а після війни нації часто стикаються з відновленням та перебудовою економіки. Спільноти також переживають великий соціальний вплив війни. Вона може об'єднати або роз'єднати суспільство в залежності від обставин. Війна як соціокультурне явище викликає питання про глибокий вплив на формування ідентичності нації, переоцінки цінностей та переосмислення багатьох речей. Ситуація винятковості, зумовлена війною, характеризується низкою важливих моментів, які брав до уваги авторський колектив. По-перше, війна, особливо

на початковому етапі, генерує переважно хаос, щодо якого множаться хибні оцінки, а соціальні інститути, ті структури, що покликані приборкувати суспільну ентропію, ніби втрачають цю здатність. По-друге помітне ослаблення соціального контролю за подіями та процесами в суспільстві може бути і швидко минулим, і хронічним. Тому на гранично короткій дистанції спостережень у 2022 р. достовірність суджень і констатацій постійно перебуває під сумнівом через високу динаміку ситуації екстраординарності, хоча дійсний пізнавальний статус підтвердження чи спростування достовірності виявиться лише пізніше. По-третє, адаптаційні практики індивідуального самозахисту, інноваційні форми взаємодії та співробітництва між інститутами, організаціями, категоріями населення, окремими громадянами формують осібні анклавні соціального порядку, принагідно стверджуючи нову нормальність посеред викликаного війною безладу і звичку до неї – таке собі творче підпорядкування та «одомашнення» винятковості та плутанини. По-четверте, надзвичайність стосується й самої соціології, її здібності отримувати релевантне чи правдоподібне знання про стани і процеси в суспільстві [2]. Узагальнюючи, міжетнічні та соціокультурні зміни, викликані війною, стають складною сумішшю втрат і можливостей. Вони можуть перетворити суспільство, змінюючи його структури, взаємовідносини та способи вираження культурної ідентичності [1, с. 225].

Отже, дослідження впливу війни на структуру суспільства та соціальні ролі дозволяє краще розуміти глибокі та багатовимірні зміни, які трапляються під час воєнних конфліктів. Війна є катастрофічним суспільним явищем, яке не лише призводить до фізичного та економічного руйнування, але й переформатує соціальні структури та визначає нові ролі для індивідів у суспільстві.

Список використаної літератури

1. Українське суспільство в умовах війни. 2022: Колективна монографія / С. Демб'юцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін.; за ред. Є. Головахи, С. Макеєва. Київ: Інститут соціології

НАН України, 2022. 410 с.

2. Filimonova -Zlatohorska Y., Poperechna G., Nikolenko K., Poliuha V., Shevel I. Transformation of the cultural development of the Ukrainian people in the context of military realities: philosophical reflections on dilemma. Amazonia Investiga, 2023, 12 (63).

Лопуга О. І.

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

МОРАЛЬ ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНИЙ АСПЕКТ СОЦІАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

За Гегелем мораль і моральність це дві категорії, які мають різні функції. Мораль – це духовна перевага, яка закладена в слові «дух», в душі людини, в особистісному переконанні і належить до сфери індивідуального. Моральність – це дії людини, її особистий спосіб життя, який спрямований на підпорядкування інтересам держави, це відносини людини і суспільства і моральність належить до суспільної сфери. Мораль виступає як квінтесенція духовності, вона створює орієнтир людяності для підростаючого покоління. Мораль регулює поведінку людей, а також суспільства в цілому, а моральні цінності виступають центром духовного світу людини, суспільства і впливають на політичні, правові, релігійні, етичні погляди, позиції. В критичних, екстремальних ситуаціях мораль залишається єдиною опорою людини.

На сьогодні проблема духовної культури молоді прямо пов'язана з проблемами її моралі. Відштовхуючись від загальнофілософського її розуміння, ми можемо визначити мораль молоді як цінності і норми, що регулюють її поведінку на основі дихотомій добра і зла, справедливості і несправедливості добродійності та пороку. Саме відсутність моральних орієнтирів, знецінювання загальнолюдських гуманістичних ідеалів та моральних цінностей і загальної культури приводять до розвитку у молодіжному середовищі соціальних пороків.

У процесі формування духовної культури у свідомості молодої людини відбувається переосмислення цінності людського буття, результатом якого стає визнання самоцінності людини та духовно-морального смислу її життя як основа гуманоцентричної трансформації всього суспільства.

На всіх етапах освітньо-виховного процесу щодо формування духовної культури молоді має бути дотриманий основний принцип соціальної обумовленості індивідуальних духовних цінностей, тобто постійно має бути очевидним для молодої людини глибинний зв'язок її індивідуальної системи цінностей із загальнолюдськими духовними символами і змістами. Важливим аспектом також є інтеграція пізнавального й ціннісного компонентів у процесі духовного виховання, інтеграція когнітивної діяльності й духовно-моральних орієнтацій свідомості, що забезпечує єдність навчання та виховання і формує єдиний процес духовно орієнтованої соціалізації особистості.

Загалом слід сказати, що 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.

Список використаної літератури

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.

Марченко Д. Р.

Студентка 2 курсу,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

РОЛЬ КОЛЬОРУ У ТВОРЧОСТІ ВІНСЕНТА ВАН ГОГА І ПОЛЯ ГОГЕНА

Кольори відіграють важливу роль у мистецтві та житті людини, оскільки вони впливають на наші почуття, настрої і сприйняття світу. Основними аспектами, які демонструють важливість кольору, є емоційний та естетичний впливи, символічний сенс, особисті уподобання, вплив на сприйняття, історичний контекст тощо. Кольори є невід'ємною частиною мистецтва та нашого повсякденного життя, впливаючи на нашу психологічну та естетичну взаємодію зі світом. Художники використовують кольори для вираження своїх ідей, почуттів та бачення світу, а також для створення вражаючих і незабутніх візуальних образів.

Видатні фігури пост-імпресіонізму француз Поль Гоген і голандець Вінсент ван Гог мали значний вплив на розвиток мистецтва свого часу і залишили незабутні сліди в історії живопису. Ван Гог відомий своєю імпресіоністською та постімпресіоністською творчістю, тоді як Гоген сприяв розвитку модерну та постімпресіонізму в французькому мистецтві. Загалом, імпресіонізм вплинув на обох художників у сенсі експерименту з кольором, світлом та способами відображення природи, але кожен з них відобразив цей вплив у власний спосіб, створивши унікальну творчість.

Вінсент ван Гог відомий своїми експериментами з колоритом і використанням яскравих, насичених кольорів у своїх картинних полотнах. («Зоряна ніч»; «Соняшники»; «Портрет доктора Гаше»). Він намалював багато робіт, в яких колір використовувався, щоб виразити його емоції та стан душі. Ван Гог використовував контрастні комбінації кольорів, такі як жовтий та синій, червоний та зелений, для створення динамічних і виразних образів.

Поль Гоген також використовував колір як важливий елемент

свого мистецтва. Він був одним із засновників символізму, стилістичного напрямку, в якому колір часто використовувався для передачі символічних і емоційних значень. Гоген намалював ряд полотен, де кольори та їх комбінації мали символічне значення, і вони використовувалися для виразу його особистих переживань і філософських думок. («Візія після проповіді»; «Автопортрет з авреолею»; «Жовтий Христос»).

У визначних художників є як спільні риси так і відмінності в використанні кольору, які можна підкреслити наступним чином:

Спільними рисами є те, що обидва художники використовували імпресіоністські техніки, такі як короткі мазки фарби та гра світла, для передачі атмосфери та вражень у своїх роботах; значення світла: Як ван Гог, так і Гоген дуже цінували світло як важливий компонент своїх картин. Вони експериментували зі способами передачі світла, змінюючи колір та інтенсивність фарби; кольорова експресія: обидва художники використовували кольори для виразу своїх почуттів та емоцій. Вони створювали роботи, які могли викликати різні почуття у глядачів.

Відмінним є використання палітри: Ван Гог відзначався яскравим використанням кольорів, зокрема яскравих червоних, жовтих і синіх відтінків. Гоген, у порівнянні з ван Гогом, використовував менш яскраву та насичену палітру. Його палітра була більш приглушеною і нюансованою; Ван Гог велику увагу приділяв пейзажам та природі, спробуючи передати свої враження від природи та навколишнього середовища. Гоген, натомість, був більш спрямованим на відображення емоцій, атмосфери та сцен життя у великому місті.

Загалом, використання кольору у творчості Вінсента Ван Гога та Поля Гогена зробило їх одними з найвпливовіших художників у мистецтві. Їхні яскраві палітри та експресивність не тільки відзначили їхні власні стилі, але й сприяли появі нових течій у мистецтві, що продовжують розвиватися й сьогодні.

Михайлюк О. В.

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

Вершина В. А.

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

ІНФОРМАЦІЯ І РЕАЛЬНІСТЬ

На теперішній час як у науковій літературі, так і в повсякденному житті мають місце численні визначення поняття «інформація». При цьому існує декілька розбіжних і навіть заперечуючих одне одного підходів до його визначення. В обсяг поняття «інформація» часто потрапляють дуже різноманітні предмети. У зв'язку з цим, поняття «інформація» визначається в кожній області і для кожної оригінальної задачі спеціальним чином. Кожне з визначень відображає той факт, що саме поняття мінливе і багатфункціональне. Спільного визначення інформації не вироблено тому, що немає достатньо загального бачення її природи.

Поняття інформації пов'язане з фундаментальними філософськими питаннями: співвідношення буття і мислення, істини і оман, з проблемами комунікації в людському суспільстві, з проблемою віртуальної реальності, зв'язку цих проблем з мовою тощо.

Інформація завжди має бути про щось. Вважається, що інформація це відображення реального світу. Виникає питання: потік інформації відображає реальність, чи потік інформації створює реальність?

Інформація – це репрезентація – представлення одного об'єкта у вигляді іншого, опосередковане відображення, у якому об'єкт заміщається так званим означаючим. Інформація постає сигніфікатом реальності, яку вона відображає. Інформація заміщає

об'єкт, є його моделлю, виступає посередником між об'єктом і споживачем інформації, пов'язує їх між собою. Модель – ця певна спрощена подібність реального об'єкта, створена людиною за допомогою знаків. Хоча модель і відтворює деякі характеристики модельованого об'єкта, вона не є «відображенням реальності», а тим більше самою реальністю. Вона може з більшою чи меншою мірою точності та суб'єктивності відображати його окремі риси та властивості. Такими моделями будуть, наприклад, і фотографія, і карикатура. Можна, наприклад, перебільшувати значущість події чи применшувати її. При цьому об'єкт залишається тим же, просто змінюється його статус у віртуальному просторі.

Якщо виникає процес передачі інформації – завжди є її відправник, повідомлення і одержувач (споживач). Інформація існує у формі повідомлень. Коли ми маємо справу з інформацією, завжди постає питання: чому відправник посилав цю інформацію і який результат він хотів би отримати від споживача.

Повідомлення саме по собі не є інформацією, поки не буде інтерпретоване. Інформація вимагає інтерпретації, осмислення. Здатність сприймати інформацію цілком залежить від одержувача, його можливостей і здібностей, наявного інформаційного тезауруса тощо. Згідно з семантичною теорією інформації, інформація – це безпосередньо можливості нашого сприйняття та розуміння повідомлень. Інформація – це не власне набір символів, що формують повідомлення, а насамперед функція тезаурусу приймача повідомлення. Нове отримане повідомлення засвоюється і інтерпретується одержувачем за допомогою своєрідного фільтра когнітивної системи, що вже склалася. Результат інтерпретації залежить від «попереднього досвіду», «внутрішньої картини світу», тезаурусу інтерпретатора. Інтерпретація полягає в ув'язуванні знань, отриманих з джерела інформації, з поточним та мінливим запасом знань інтерпретатора. Інтерпретація – це використання вже готового сенсу для нової ситуації.

Хоча в реальному житті можуть виникати ситуації, коли відправник повідомлення не потребує не лише його інтерпретації,

а навіть його отримання, ставлячи при цьому певні вимоги до можливого отримувача.

Загалом, людина живе не тільки в об'єктивно існуючому фізичному світі, а й у штучно створеному нею світі – інформаційному, віртуальному. Наші уявлення про світ здебільшого сформовані віртуальною реальністю. Комунікація породжує об'єкти нової природи. Вони не лише мають функції, схожі з реальними об'єктами, але часто споживач інформації ставиться до них як до реальних.

Існує можливість існування інформації в чистому вигляді, без реальних подій, яка не прив'язана до реальної дійсності. Навколишнє середовище стає переважно штучним, інформаційним. Імітація дійсності за допомогою ультрасучасних інформаційних технологій може призвести повної втрати реальності. Сьогоднішній світ значною мірою сформований соціальними комунікаціями. Події реального життя тільки тоді стають значущими, коли про них сказано в засобах масової інформації. Залежність суспільства від нових способів поширення інформації дає останнім аномальну владу, призводить до ситуації, коли «не ми контролюємо їх, а вони нас». Освічена людина отримує інформацію в основному не з навколишнього світу, а від інших людей – з журналів, соцмереж, різних авторитетів. Найстрашніша патологія нашого часу, за словами Насіма Талеба – втрата контакту з реальністю [2].

Інформація має бути прив'язаною до реальності, відображати реальність. В нормі реальність знаходиться на першому місці, інформація на другому. Сьогодні ми часто стикаємося із ситуацією, де інформація заступає собою реальність, симулює реальність. Це фейки та дезінформація, чутки та конспірологія, а також література та мистецтво, що існують як імітація реальності. Саме це описує стан постправди, коли інформаційні потоки самі по собі визначають, що є правда, а що – ні. В епоху «постправди» легко можна знайти будь-які дані, якими можна обґрунтувати ті, чи інші погляди і дійти будь-якого висновку. Інформація втрачає зв'язок з реальністю, інформація і реальність не перетинаються або перетинаються зрідка. Люди все більше занурюються в цю

штучну реальність, перебуваючи в інформаційному, віртуальному світі. Інформація, таким чином, моделює реальність, створює другу, ілюзорну реальність.

За висловом Ж. Бодрійара, «Ми перебуваємо у світі, в якому дедалі більше інформації і дедалі менше смислу» [1, с. 117]. Інформація, в яку перетворюється або за допомогою якої поширюється певна подія, вже початково являє собою деградовану форму цієї події. Інформація не створює смисл, а імітує його. Бодрійар називає такий стан речей гігантським процесом симуляції.

Людська свідомість у всіх випадках має справу з формами, але не з сутністю, вона не має безпосереднього контакту з реальністю. Людина завжди має справу тільки з репрезентаціями, безпосередній контакт із реальністю без посередництва неможливий. Семіотичні конструкти не просто відображають дійсність, але більшою мірою її конструюють. Симуляція стає всеохоплюючим феноменом, різниця між нею і реальною реальністю поступово зникає. Реальність сьогодні постає як продукт дискурсивних практик, відбувається зрівнювання в правах реального та уявного. У будь-якому випадку йдеться лише про достовірність мовного опису, незалежно від онтологічного статусу об'єктів, що описуються. Будь-який опис умовний, питання лише у характері та ступеня цієї умовності.

Список використаної літератури

1. Бодрійар Ж. Симулякри і симуляція. К: Видавництво Соломії Павличко “ОСНОВИ”, 2004. 230 с.
2. Нассим Талеб: «Патология нашего времени – потеря контакта с реальностью». Режим доступу: <https://www.rbc.ru/newspaper/2017/11/17/5a0c361d9a7947003e4aff7c>.

Онищенко Ю. Б.

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

АНАЛІЗ ВПЛИВУ МЕТОДІВ МОНТАЖУ НА СИСТЕМУ ЗНАКІВ У КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ

Аналіз впливу методів монтажу є актуальною темою, оскільки він дозволяє глибше зрозуміти, які засоби використовуються для створення систем знаків у кінематографічних творах.

У цій доповіді під терміном «кінематографічні твори» маються на увазі аудіовізуальні твори (фільми та відео), створені за допомогою кінематографічних технік та методів. Під терміном “системи знаків” розуміються системи знаків і символів, які використовуються для передачі інформації та вираження ідей, які можуть сприйматися глядачами по-різному залежно від контексту та структури кінематографічного твору. Своєю чергою, термін «монтаж» позначатиме процес вибору та об’єднання окремих частин кінематографічного твору, щоб створити одне художнє та змістове ціле. Під терміном «методи монтажу» розумітимемо загальні підходи до організації та з’єднання різних частин кінематографічного твору.

Мета цього дослідження – спроба проаналізувати вплив методів монтажу на систему знаків кінематографічних творів. Для цього виявити основні методи монтажу у кінематографічних творах.

Для досягнення встановленої мети необхідно ознайомитися з методами монтажу, проаналізувати їх вплив на системи знаків у кінематографічних творах, представити результати дослідження. До наявних досліджень системи знаків належать роботи Юрія Лотмана, який зазначає що монтаж впливає на систему знаків кінематографічного твору.

Враховуючи теоретичне доведене підґрунтя про вплив монтажу на систему знаків у кінематографічних творах, розглянемо основні методи монтажу. Методи монтажу доволі

грунтовно досліджено багатьма науковцями. Вони не мають одного конкретного винахідника або автора. Методи монтажу розвивалися протягом багатьох років і формувалися на основі практичного досвіду що виник внаслідок роботи зі зображенням та вивчення його впливу на сприйняття глядачів.

Крім того, слід зазначити, що ці методи часто мають різні назви, залежно від дослідників та країн, де проводилися дослідження. Тому важливо розуміти сутність методів, а не обмежуватися лише їхніми назвами. До найбільш відомих дослідників належать: Девід Ворк Гріффіт, Сергій Ейзенштейн, Дзига Вертов, Фріц Ланг.

Наразі існує велика кількість методів монтажу. В межах доповіді проаналізуємо основні з них, а саме: «лінійний монтаж», «монтаж атракціонів», «експресіоністський монтаж», «паралельний монтаж».

Так метод «лінійного монтажу», спрямований на створення плавної та логічної послідовності подій у кінематографічному творі, свідомо почав застосовувати режисер Девід Ворк Гріффіт. Цей метод досліджувався багатьма фахівцями, зокрема Томом Ганнінгом, Робертом Ленгом та Джордж Павлу.

Відповідно метод «паралельного монтажу» спрямований на одночасний показ різних подій або дій у різних місцях. Досліджувався багатьма кінорежисерами та теоретиками. Один із перших проявів цього методу монтажу зустрічається у роботах Девіда Воркома Гріффіта та в описах у роботах Сергія Ейзенштейна.

Своєю чергою метод «монтаж атракціонів» базується на використанні різних дискурсивних засобів для побудови необхідних сенсів, полягає в протистоянні об'єктів, ідей та знаків (включаючи символи). В цьому методі використовується ідея швидкої зміни кадрів. Вперше був введений у наукове середовище Сергієм Ейзенштейном та Дзигією Вертовим.

Натомість метод «експресіоністського монтажу» зосереджений на використанні виразних ефектів для передачі емоцій та настроїв. Досліджений та вперше введений у наукове середовище режисером Фріцем Лангом, досліджувався

багатьма фахівцями.

Розглянемо вплив описаних методів монтажу на системи знаків у кінематографічних творах. Так метод «лінійного монтажу» сприяє створенню зрозумілої та послідовної структури у кінематографічному творі. Кожна подія або сцена логічно впливає з попередньої, полегшуючи сприйняття глядачами. Логічні переходи та плавні зміни допомагають уникнути різких перепадів, що можуть втратити увагу аудиторії. Метод дозволяє розташовувати сцени так, щоб підсилити емоційний вплив на глядачів і створити потужні емоційні зв'язки. Також він контролює темп і напруження в кінематографічному творі.

Своєю чергою метод «паралельного монтажу» одночасно показує різні події у різних місцях. Це створює напруження та підсилює драматичність кінематографічного твору, оскільки дії відчуються як одночасні та взаємопов'язані. Такий метод може підвищувати ритм кінематографічного твору, швидко перемикаючись між сценами та діями, що зберігає увагу глядачів та створює динаміку. Він дозволяє показати різні аспекти подій та перспективи, що розширює контекст та поглиблює розуміння глядачів. Цей метод може підсилити емоційний вплив та створити міцні зв'язки між сценами та персонажами, роблячи їхні взаємодії більш інтенсивними та змістовними.

Відповідно метод «монтажу атракціонів» створює необхідні сенси та емоційні враження у глядачів, активно використовуючи протистояння об'єктів, ідей та знаків для створення напруження та драматизму. Методу притаманні швидкі зміни кадрів, що допомагають підкреслити різницю між образами та ситуаціями, створюють враження активності та динаміки.

Натомість метод «експресіоністського монтажу» створює емоційно насичені сцени та моменти у кінематографічному творі, використовуючи виразні ефекти для підсилення емоцій героїв і створення враження інтенсивності подій. Він активно використовує символіку та метафори для передачі настроїв і ідей, включаючи різні образи, кольори, композиції та звукові ефекти. Метод може використовувати зміни темпу, кадрові перетини та інші техніки для підсилення ефекту несподіваності та напруження у сюжеті,

спрямовуючи увагу на певні настрої.

Отже, існують різні методи монтажу, які мають значний вплив на системи знаків у кінематографічних творах. Вони допомагають створювати певні настрої, підсилюють емоційну інтенсивність та можуть стати одним з ключових елементів для формування чи розуміння систем знаків. Окрім того, монтаж допомагає з'єднувати окремі елементи таким чином, що створюється цілісна і зв'язна історія, яка має змогу ефективно впливати на системи знаків. Ця доповідь підкреслює важливість вивчення методів монтажу та їх впливу на систему знаків у кінематографічних творах. Фокус на цій темі допомагає глибше зрозуміти процес створення кінематографічних творів та його вплив на сприйняття системи знаків та глядачів. Це створює основу для подальших досліджень у цій області та розвитку знань про кінематографічні твори та системи знаків.

Павлова О. Ю.

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

**ГЛОБАЛЬНА КУЛЬТУРНА ІНДУСТРІЯ ТА
«ГЕОПОЛІТИКИ ЕМОЦІЙ»:
ПРОБЛЕМА СПІВВІДНОШЕННЯ**

Д. Муазі у своє концепції «геополітика емоцій» географічно окреслює локалізації культур страху, надії та приниження, а також міру їх співвідношення. Ідеологію, що ґрунтувалася на домінанті промислового масштабу виробництва тексту, витіснила «боротьба за індивідуалізацію», що має своїм іншим боком «занепад публічної людини» (Р. Сеннет). Політичні режими, в незалежності від форми своєї організації – демократичні, тоталітарні, авторитарні – вдосконалюють методи та інструментарії управління, зокрема емоцій. Тоталітарні та демократичні – потребують співучасті, тобто залучення почуттів у спів-переживання практик управління за для їх здійснення, схвалення програмних тез ідеології. Авторитарні потребують пасивності, невтручання в управління, тобто відволікання емоційного уваги на інші предмети. Тонка грань між технізованим паноптизмом у добу «наглядного капіталізму» (Ш. Зубофф) та тотальним нарцисизмом (Ж. Липовецький) стає майже непомітною.

Всі використовують нові форми медіа для правильного вектору резонування емоційних хвиль та спрямування їх в відповідне русло. Для цього будуються та руйнуються нові ієрархії медіа в логіці трансформації «класичної культурної індустрії» в «глобальну» (С. Леш). Втрата контролю над глобалізацією або нові форми її здійснення є визначальним фактором співвідношення культур емоцій та стимулом для боротьби за ієрархії медіа.

Плетень В. А.

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

ПОСТСЕКУЛЯРНІСТЬ ЯК ФЕНОМЕН ХХІ СТОЛІТТЯ: ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТА ПЕРЕДУМОВИ

У сучасному світі, де існує велика кількість різних світоглядних концепцій, а церква має співіснувати та взаємодіяти зі світською владою, принцип секулярності втрачає свою актуальність. Виникає потреба в застосуванні нового терміну на позначення явища, яке ми спостерігаємо в багатьох сучасних країнах. Науковці дали таке визначення цьому явищу як «постсекулярність». Щоправда воно тільки набирає обороти, а ознаки постсекулярності зароджуються й досліджуються саме зараз.

Такі фактори доводять актуальність даної теми дослідження, адже зміна на користь такого підходу до релігії відбулася не так давно й відбувається досі. Науковці в сфері філософії, релігієзнавства та соціології звертаються частіше до цієї теми, однак досліджень все ще недостатньо та поки й не може бути достатньо, оскільки події відбуваються в сьогоденні, коли кожного дня відбуваються зміни в суспільному та релігійному житті.

Варто одразу зазначити, що термін «постсекулярність» в тому розумінні, в якому ми будемо використовувати його протягом цієї роботи, розповсюдив німецький філософ Юрген Габермас. У його розумінні це наступна стадія розвитку суспільства, що виникає в постмодерному суспільстві та характерна здебільшого для країн Заходу, які вже пройшли період секуляризації [5].

Загалом, постсекулярність – це сучасний стан суспільства, який деякі країни наразі проживать або починають проживати. Виникає це явище внаслідок того, що тотального занепаду релігії так і не відбулося, разом з тим ми можемо говорити про певне відродження релігійності в сучасному світі.

Постсекулярне суспільство, в певному розумінні, наслідок

того, що релігійні люди мають співіснувати, взаємодіяти, мати особисті, партнерські, дипломатичні стосунки та ін. з нерелігійними людьми. Тому можна стверджувати, що таке явище може існувати лише в демократичному правовому суспільстві, де існує релігійний плюралізм, де не нав'язується конкретна світоглядна думка, хоча кожна конфесія може в тій чи іншій мірі пропагувати свої ідеї. Також в такому суспільстві спостерігається перетворення релігії на товар і розповсюдження місіонерської діяльності. Варто ще раз наголосити, що постсекулярність виникає тільки в тих суспільствах, які пройшли стадію секуляризації. Світське та релігійне намагаються співіснувати як рівні сторони [4].

Для розкриття та ширшого розуміння постсекулярного суспільства звернемося до його витоків. Тут мова піде саме про те, що передувало виникненню цього явища, – про секулярність та її визначення.

Сучасний соціолог релігії Хосе Казанова, говорячи про секулярність, виділяє цілих 3 значення. Перше – просто секулярність. Це слово вперше використав Августин на позначення відрізка часу між теперешнім (у контексті тієї доби) та Пришествям Ісуса Христа. Це той час, коли християни матимуть спільні громадянські інтереси з язичниками, коли між ними буде нейтральний простір:

«“Секуляризувати”, насамперед, означає “робити мирським”, перетворити релігійних осіб чи релігійні предмети на секулярні...”» [2, с. 126].

Наступне значення секулярності – завершена реальність. Це той період, коли невіра стає нормою, звичайним станом для такої епохи, як модернізація. Варто зауважити, що дане явище можна було спостерігати не в усіх країнах, що є нормою для суспільства, адже кожна держава, кожна культура в різний час проходить той чи інший етап розвитку. Крім того, цей етап може протікати по-різному, враховуючи різні елементи впливу. Так, говорячи про Сполучені Штати Америки або Південну Корею, ми спостерігаємо не просто низький рівень секуляризації, а й навіть відродження релігії [2].

Тут ми можемо розглядати постсекулярність як певне відродження, рух по колу, повернення назад. Але тут важливо звернути увагу на те, в якій саме формі релігія повертається в суспільне життя, як вона взаємодіє з іншими інститутами.

Нарешті, третє значення секуляризму за Казанова – це стадіальна свідомість. Тобто це природний наслідок, відкидання релігії заради «процвітання», те, що ніби стало нормою в свідомості.

У даному контексті постсекуляризація набуває значення відкидання або принаймні вагання щодо такої стадіальної свідомості. Наразі людство ще не стало знову релігійним, але точно заклопотаним цим питанням. Релігія не вмерла і вже в деяких країнах ми бачимо її відродження. В Україні, наприклад, після розпаду Радянського Союзу спостерігався різкий зріст різних релігійних громад і організацій [2].

У сучасному суспільстві ми знову спостерігаємо посилення ролі релігії. Але це посилення відбувається у формі певного діалогу між релігійним і світським компонентами. У процесі розуміння, що релігія не завершила своє існування, а в деяких випадках почала знову розширювати межі, постала проблема необхідності її співіснування з іншими інститутами.

«Постсекулярність – це стан світоглядно-ціннісного самовизначення в широкому значенні цього поняття (як на рівні свідомості, так і на рівні життєвої практики), коли однакових прав (і дійсних можливостей їх реалізації) набувають в соціумі та культурі і секулярний, і релігійний типи функціонування інституцій, облаштування особистого життя індивіда і спільнот індивідів» [1, с. 78].

Разом з відродженням релігії спостерігається поява багатьох нових конфесій, релігійних течій, організацій. Тобто панує релігійний плюралізм. Релігійні громади так чи інакше стикаються не тільки з іншими представниками суспільства, але й один з одним, і в деяких випадках виникає потреба співпраці. Так, в результаті актуальності війн, посилення секуляризації, появи специфічних релігійних рухів, з'явився такий рух як екуменізм – об'єднання християн різних конфесій. Головним єднальним фактором є віра в

Христа. У контексті даної теми нас цікавить саме готовність до такого об'єднання, що є подоланням надлому, сформованого секулярністю: «Екуменічна релігійна свідомість – це свідомість християнина доби постмодерну, де явно чи опосередковано виявляє себе ефективна синергія обміркування світського, соціального, історично зумовленого в релігії, а також віросповідно-догматичного, сотеріологічного, того, що насажене Христовою проповіддю» [1, с. 190].

На завершення хочеться розглянути релігію як спосіб подолання духовної кризи. І хоча релігія дещо консервативна, вона містить певні канони та догмати та ніби не встигає за сучасним суспільством. Разом з тим вона й не повинна за ним встигати, адже її сутність криється в сублімованому досвіді, спираючись на який вона стає більш надійною, ніж нові тенденції та ідеї. Цей досвід і рухає нас вперед, створює сталий розвиток суспільства в умовах духовної кризи, визначає культурні особливості народу й певною мірою об'єднує його. Релігія залишається онтологічним принципом людини, народу та загалом суспільства [3].

Висновки. Постсекулярність – феномен, що прийшов на зміну секулярності, оскільки постала проблема комунікації світського та релігійного, що призвело до пошуків нових методів співіснування та співпраці. Цей етап у розвитку суспільства характеризується посиленням, а в деяких випадках відродженням ролі релігії, розвитком релігійного плюралізму, поверненням до релігійної традиції. Його появу ми спостерігаємо в результаті недовіри та неактуальності феномену секулярності в сучасному світі.

Список використаної літератури

1. Горохолінська І. В. Постсекулярність: філософські та богословські інтенції сучасної релігійності. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2019, 424 с.
2. Казанова Х. По той бік секуляризації : релігійна та секулярна динаміка нашої глобальної доби / пер. з англ. О. О. Панич.

-
- Київ: Дух і літера, 2017, 262 с.
3. Ткаченко О. Релігійна традиція в контексті постсекулярної парадигми, у: Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філософія», 40, 2020, С. 107–120.
 4. Яремчук Сергій. Постсекулярність як предмет дослідження: проблеми концептуалізації та множинності підходів, у: Український соціологічний журнал. Вип. 23, 2020, С. 21–30.
 5. Habermas J. Religion and Rationality: Essays on Reason, God and Modernity. Polity Press, 2002, 184 p.

Kostiantyn Raikher

PhD in Philosophy,

Associate Professor,

Department of Philosophy,

Odesa I. I. Mechnikov National University

A BIZARRE SITUATION WITH LAWS OF LOGICS

In January 2024, “The Journal of Symbolic Logic” published a paper by Benjamin M. Bumpus and Zoltan A. Kocsis, “Degree of Satisfiability in Heyting Algebras” [1]. Here, the authors prove that for finite Heyting algebras, more than two-thirds of all statements satisfy the law of the excluded third. The paper by Bumpus and Kocsis may prove to be sensational, as it may indicate either a crisis in current formal logic or a revolution in current formal logic. Why the paper should be sensational, I will show in these talking points.

The Heyting algebra is a lattice (i. e., a partially ordered set) that performs the same function in intuitionistic logic as Boolean algebra does in classical logic. The fundamental difference between Heyting algebra and intuitionistic logic, and Boolean algebra and classical logic, respectively, is the formers’ rejection of the law of the excluded third. This is due to the fact that intuitionistic logic was created as a formal logical apparatus of intuitionism, which accepts as one of its principles the rejection of the law of the excluded third. The paper by Bumpus and Kocsis shows that the law of the excluded third works in Heyting algebras and in intuitionistic logic in most cases, which may mean that Heyting algebras, also called “pseudo-Boolean algebras”, are not really pseudo-Boolean algebras anymore; rather, they turn out to be Boolean algebras in most cases. Furthermore, intuitionistic logic turns out to be classical logic in most of its applications. The result obtained by Bumpus and Kocsis may have serious consequences for formal logic as a whole.

The results of Bumpus and Kocsis call into question the principles of intuitionism, or rather one of them, namely, the rejection of the law of the excluded third. The said principle is problematized here: either one must question the postulation of the said principle within intuitionism, or one must admit that intuitionists have failed to create an adequate formal logic for intuitionism. This is probably because intuitionistic

logic and Heyting algebras are built on classical logic and Boolean algebras. If the latter is true, then all non-classical logics and their algebras should be questioned, because they were created in the image of classical logic and Boolean algebra. This might blur the anyway indistinct boundaries between classical and non-classical logic, and generally allow us to claim that true non-classical logic has not been created yet. All non-classical logics are actually pseudo- or quasi-non-classical logics.

It is also recalled that Samuel Shatunovsky, a logician from Odesa and a follower of intuitionism, has shown that the law of the excluded third is not always satisfied in traditional and classical logics [2]. It can be expected that other laws of traditional and classical logic are not always satisfied when these logics are applied. This may imply that the partial satisfiability of the laws of classical logic is transferred as a property to non-classical logics, which are created in the image of classical logic. This may also be in support of the idea above, that true non-classical logics have not yet been created.

References

1. Bumpus B. M., Kocsis Z. A. Degree of Satisfiability in Heyting Algebras. *The Journal of Symbolic Logic*, 2024, no. 1, pp. 1–19. DOI: 10.1017/jsl.2024.2
2. Шатуновский С. О. Алгебра как учение о сравнениях по функциональным модулям. Одесса: Техник, 1920. 257 с.

Ryzhik M.

PhD Student,

Department of Philosophy,

Odesa I. I. Mechnikov National University

**NEW INTERPRETATION OF HINDU PHILOSOPHY:
CULTURAL PRESERVATION OR MODERNIZATION OF
ANCIENT WISDOM**

Hindu philosophy, rooted in the ancient texts of the Vedas, maintains its relevance in contemporary society. It is a source of wisdom not only for Hindus but also for individuals seeking enlightenment across diverse cultural and spiritual backgrounds. Nevertheless, the modern socio-cultural landscape requires a reevaluation and adaptation of certain aspects of Hindu philosophy to address the complex needs of humanity of the 21st century. Let us undertake an examination of the thoughts of the contemporary Indian mythologist Devdutt Pattanaik concerning the issue of Astika and Nastika.

The meaning of the term ‘Nastika’. During the discussion, Devdutt Pattanaik is asked the question: *“I’ve heard many interpretations of the word nastik; what is its true meaning?”* [2, Chapter 4].

Before delving into Devdutt Pattanaik’s response, it is important to underscore the fundamental significance of the term ‘nastika’, derived from the Sanskrit root ‘asti’, meaning ‘there is’ [1, p. 168]. Conversely, ‘astika’ carries an affirmatory connotation concerning the traditions and authority of the Vedas. Within the Hindu philosophical framework, two contrasting factions emerge: astika and nastika.

Astika represents the six orthodox schools of Indian philosophy, known as darshanas. Among them, two primary schools, namely Mimamsa and Vedanta, exclusively adhere to the authority of the Vedas without acknowledging any additional sources. The remaining four orthodox schools, namely Samkhya, Yoga, Nyaya, and Vaisesika, while upholding the Vedas’ authority, also recognize supplementary sources of knowledge. In contrast, the nastika category, which translates to ‘there is not’ [1, p. 168] in Sanskrit, includes three heterodox schools such as Buddhism, Jainism, and Lokayata. However, it would be correct to say that there are a much larger number of schools,

which are often of less interest to researchers due to their insignificance.

When Devdutt Pattanaik claims that *“It is difficult to say what its true meaning is because there are many meanings”*, one gets the impression that he is poorly informed about the essence of this issue [2, Chapter 4]. Within scholarly discourse, it is widely acknowledged that the term ‘nastika’ pertains to the ideological stance of certain heterodox schools, characterized by their rejection of the authority of the Vedas. Surprisingly, Devdutt Pattanaik refrains from addressing this fundamental aspect. Instead, he introduces the Hindi phrase ‘aisa hai’, translated as ‘it is just like that’, which appears incongruous in this context, given the preference for Sanskrit terminology in such discussions. Moreover, he proceeds to state that *“The meaning of ‘it’ changes, depending on the school of thought and the historical period”*, which is essentially a reliable remark [2, Chapter 4].

According to Devdutt Pattanaik, *“astik were those who believed (aisa hai) that knowledge could be found only in the Vedas”* [2, Chapter 4]. However, it would be more accurate to describe the orthodox schools as affirming the authority of the Vedas rather than simply having faith in them. Devdutt Pattanaik further suggests that *“Later in history, those who believed in karma were considered astik, so nastik were those who did not believe”* [2, Chapter 4]. This raises questions about the sources from which the mythologist derives such conclusions. Rather than discussing the conceptual affiliations of philosophical schools within opposing camps, the mythologist focuses on matters of faith. Moreover, he addresses the distinction between these schools in terms of karma instead of addressing the strategic antagonism rooted in the recognition or non-recognition of the paraloka (transcendental world) [1, p. 168–176]. It remains unclear why he does not base his analysis on the fundamental question of the phenomenon of paraloka and instead uses karma as an example. Additionally, the source of information regarding karma in this context is not explicitly stated by the mythologist.

The Vedas are imbued with the concept of paraloka, which

constitutes a central tenet of the faith. It serves as a defining feature that distinguishes orthodox and heterodox schools of thought. Orthodox schools, grounded in the authority of the Vedas, inherently uphold the belief in paraloka as an integral aspect of their worldview. In contrast, heterodox schools, rejecting the primacy of Vedic authority, do not accept the concept of paraloka and instead advocate alternative philosophical positions. Therefore, it is not the theme of karma, but the theme of the existence-non-existence of paraloka that is the key issue dividing these camps.

Nastika and atheism. The next question on the topic, asked to the mythologist, is: “*Usually the word nastik translates into atheist in English – are these terms related?*” [2, Chapter 4].

Before delving into Devdutt Pattanaik’s response and analyzing it, it’s crucial to say a few words on the topic of the question. While the term ‘nastika’ is often translated into English as ‘atheist’, such a translation may not fully capture the nuances of the term. Followers of nastika do not strictly adhere to atheism. The term ‘nastika’ primarily signifies the disbelief in the existence of paraloka, the transcendental realm beyond the material world, rather than the denial of a specific deity or divine entity.

In his response, Devdutt Pattanaik offers his interpretation of the translation of the term ‘atheism’: “*The word atheism comes from Europe; it means ‘non-believer of theism’*” [2, Chapter 4]. Right from the first lines of his answer, Devdutt Pattanaik acknowledges a certain inaccuracy in the use of the term ‘atheism’, confusing it with the word ‘atheist’ and giving this term to an individual who is a “*non-believer in theism*”, although atheism is a doctrine that denies the existence of God. Moreover, even if the mythologist had intended to refer to the term ‘atheist’ to denote an individual, his description of such an individual as a “*non-believer in theism*” would still be imprecise. A more accurate description would be to characterize an atheist as one who explicitly denies the existence of God.

Devdutt Pattanaik claims that “*Here, it refers to the Abrahamic religions – Judaism, Christianity and Islam – where the belief is in one God who created the universe, who also gave certain rules for people which were brought to them by a messiah*” [2, Chapter

4]. While it is accurate to highlight the monotheistic nature of these religions, the expert does not delve into a crucial distinction such as Christianity's belief in the Trinity, which sets it apart fundamentally from other Abrahamic faiths.

Devdutt Pattanaik says that “*Words may have different meanings in different contexts, like spirituality and religion*” [2, Chapter 4]. However, rather than providing a straightforward answer regarding the potential correlation between the terms ‘atheism’ and ‘nastika’, Devdutt Pattanaik begins to talk about the “*different meanings in different context*” of terms such as ‘spirituality’ and ‘religion’.

Devdutt Pattanaik's interpretation of Hindu philosophy serves two primary functions. Firstly, the mythologist presents ancient truths in a more accessible form to a broader audience. Rather than relying solely on traditional terminology and abstract concepts, which may be challenging for those who are far from deep philosophy, he employs comparisons with other religions and offers examples from everyday life. Secondly, his approach includes a certain desacralization of ancient knowledge, which can be explained by the strong influence of Westernization, the policy of multiculturalism, and globalization.

References

1. Nicholson A. J. *Unifying Hinduism: Philosophy and Identity in Indian Intellectual History*. New York: Columbia University Press, 2010, 266 p.
2. Pattanaik D. *Devlok with Devdutt Pattanaik* 2. Penguin Books, 2017. URL: <https://a.co/d/7va4I7V>.

Рогожа М. М.

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

ДО ПИТАННЯ ПРО АНТИЧНІ ВИТОКИ ЕТИКИ

Експлікація Аристотелем ціннісно-нормативних змістів етики як особливого роду практичної мудрості стала знаменною подією на філософських теренах. Від того часу етика була легітимована як практична філософія. З одного боку, це надало цілком очевидну атрибуцію філософським розмислам, що йшли від Сократа з його розворотом від природи до людини у багатомірності її рис характеру (моральних чеснот), від космосу до мікрокосму. З іншого боку, легітимація етики задала її масштаб в системі філософського знання.

У школі Платона і за його безпосередньої участі обговорювався поділ філософії на фізику, етику і логіку. Надалі цей розподіл активно просуvalи стоїки. Секст Емпірик згадував авторів, які метафорично висловлювалися щодо цього. Так, Ксенократ, перипатерики і стоїки, порівнюючи філософію з садом, фізику вважали кронаю дерева, етику – плодами, а логіку – садовою огорожею; при уподібленні філософії яйцю, етика поставала жовтком і зрештою курчатком, фізика – білком, що є їжею для жовтка, а логіка – оболонкою. Посидоній порівнював філософію із твариною, у якої фізика є плоттю і кров'ю, логіка – кістками і сухожиллями, а етика – душею [4, р. 6]. У цих розлогіх порівняннях очевидним є засадниче місце, яке етика відіграє у системі філософського знання.

У зв'язку з цим можна згадати знавця античності П'єр Адо, який зазначав, що філософія є не лише сферою чистої теорії, умоглядних концептуальних схем тощо, а способом життя людини, здійснюваним нею свідомо життєвим вибором, зрештою – мистецтвом жити [1]. Щодо античної етики таке твердження є більш ніж слухним.

Мистецтво жити демонструє своїм способом життя і стилем

мислення Сократ. Постать Сократа відома нам за різноплановими зображеннями Ксенофонта і Платона. Ці два образи Сократа фактично задають два рівня етики як практичної філософії.

У Ксенофонта Сократ надає повчання. Не дратуючи співрозмовника складними і задовгими для розуміння висловлюваннями, він м'яко скеровує його своїми питаннями на шлях доброчесності. Питання вдячності батькам, благочестя, справедливості, мужності, хоробрості піднімаються Ксенофонтим Сократом [3, с. 8–9].

На відміну від Ксенофонових спогадів, у діалогах Платона етична проблематика носить не повчальний, а пізнавальний характер. «Мужність» «розсудливість», «дружба» – це поняття, які Сократ прагне прояснити у ході розмови. Фактично, він проводить дослідження явища чи якості з моральної практики через визначення його поняття, тобто його сутності. Він ставить питання чітко і зрозуміло, а потім повертає розмову таким чином, щоб углядіти спільне у відмінному, одиничне у множині, рід у видах, а сутність – в її проявах. Дослідження, яке проводить Сократ з такою ретельністю, так і не доходить до вирішення питання по суті [3, с. 10–11].

Очевидно, що таким чином етика представлена на рівні філософського осмислення практики / дії в судженнях і на рівні повчання щодо практики / моралізаторства.

До філософського і нормативного рівнів етичних розмислів можна додати і дескриптивний, що був заданий Аристотелем. Стагірит ретельно описував етичні чесноти і стани людей, які їх практикують. Слід відмітити, що у «Нікомаховій етиці» можна спостерігати тенденцію, взагалі притаманну сфері практичної філософії і відому як «гільйотина Юма». Йдеться про відсутність переходу від дескриптивних суджень (є) до нормативних (повинно бути) [2, с. 420]. Між Аристотелевим описом етичних чеснот і їх уналежненням немає чіткого зв'язку.

Отже, основні контури етики як особливої галузі філософського знання і практики були задані в античності.

Список використаної літератури

1. Адо П. Філософія як спосіб життя / Переклад Оксани Йосипенко. Київ: Новий Акрополь, 2020.
2. Г'юм Д. Трактат про людську природу / Переклад Павла Насади. Київ: Всесвіт, 2003.
3. Рогожа М. Майєвтика: до проблеми методів навчання в західній культурі (філософсько-етичний аспект), у: Університетська кафедра, 6, 2017, С. 7–14.
4. Sextus Empiricus. Against the Logicians / Translated and edited by Richard Bett, Cambridge UP, 2005.

Роджеро О. М.

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

ФІЛОСОФІЯ ЯК ПОКЛИКАННЯ І ЯК ПРОФЕСІЯ

Таке формулювання теми одразу ж має нагадати просвіченому читачеві відому статтю М. Вебера з такою ж назвою. Відмінність, однак, полягає у тому, що німецький соціолог розглядав це питання не відносно філософії, а відносно науки. І тут треба з'ясувати, у чому полягають суттєві відмінності між цими культурними доменами, якщо дивитися на них з точки зору сформульованої дистинкції.

Розглянемо такий модус існування науки та філософії, як професія. Відносно науки, особливо її існування у сучасній формі (взагалі це стосується науки, починаючи з XIX століття), розуміння її як професії не підлягає сумніву. З тих пір, як були створені академії та університетські кафедри та лабораторії, заняття наукою стало професією. Вчений перестає бути тільки викладачем і вихователем (тобто головною фігурою освітянського процесу як утворення образу людини, яка починає свій шлях до науки), але й професійно займається наукою як дослідженням. Саме дослідницька форма пізнавальної активності (ця активність взагалі притаманна людині як живій істоті, що наділена розумом) набуває характеру професії, тобто заняття наукою стає професією. Професійний характер наукової діяльності безпосередньо пов'язаний з її соціалізацією і інституціоналізацією.

Щодо модусу науки як покликання, то не є відкриттям, що посеред людей науки існувало і існує багато людей, які прийшли до заняття наукою за покликанням, хоча, як відомо, достатньо і таких вчених, які такого покликання не відчули.

Однак важливим є не це – важливо те, що вищевказані два модуси існування науки – наука як покликання і як професія – взагалі аж ніяк не суперечать один одному і можуть існувати як у злагоді і гармонії, так і зовсім не збігатися один з одним.

Інша ситуація складається у філософії. (Слід зазначити, що

Йдеться саме про традицію філософствування, що створилася у західній культурі: філософія на Сході має свої певні відмінності.) Філософія, що виникає у греків, створюється на основі покликання всіх тих, хто нею займаються. Про це свідчить вже сама назва цього культурно-антропологічного феномену: любов, тяга, нахил до мудрості. Як відомо, сам феномен мудрості (і традиція повсякденної життєвої мудрості) існували задовго до виникнення філософії. У іонійських мудреців-«фісіологів» цей феномен зазнає певну мутацію, коли один й той самий культурний «ген» починає поєднувати до того різні речі і сутності. Хоча на поверхні назва (ім'я) філософії складається з двох слів, її сутність не пояснюється двома різними окремими поняттями: «любові» і «софії». Філософія – це не «два», це «одне»: це не любов до мудрості, це любов як мудрість і мудрість як сама любов.

Що стосується філософії у якості професії, існує тільки одна справжня, постійна і незмінна форма цієї «професійності» – це філософська школа, у якій філософія вивчається і викладається. Але справжнє місце, у якому філософія живе і постійно народжується, – це людська особистість, що завжди робить одну й ту саму справу, справу постійного мислення, що водночас є любов'ю.

Санига С. М.

студентка 4-го курсу,
кафедра культурології,
Одеський Національний університет
імені І. І. Мечникова

ЗАГУБЛЕНІ СЕРЕД ФРАГМЕНТІВ

З давніх часів людство намагалося зрозуміти природу часу. Починаючи з простих циклічних уявлень і переходячи до складних лінійних концепцій, еволюція нашого розуміння часу стала символом інтелектуального прогресу. Сьогодні ми опиняємось у світі, де час відчувається не як послідовність подій, а як сукупність моментів, що стають «фрагментами» нашого існування. Кожен такий фрагмент, будь то короткий чи тривалий, має свій початок, тривалість і кінець. Як тільки закінчується один фрагмент, приходиться наступний, і таке чергування визначає наше життя [1].

У серії романів «У пошуках втраченого часу» Марселя Пруста присутній відмінний приклад фрагментованого сприйняття часу та простору. Автор намагається зафіксувати життя в його натуральному русі, підпорядкованому емоційним коливанням, спогадам та асоціаціям, а не визначеному хронологічному направленню. Він переносить читача в окремі моменти його життя, розташовані в різних просторах і часі, звідси кожен епізод роману може бути розглянутий як окремий фрагмент, який не завжди логічно пов'язаний з попереднім чи наступним.

Подібно у відомій сцені зі смаколикком «мадлен», смак печива пробуджує у головного героя теплі спогади з його дитинства [3, с. 53–55]. Ця асоціація переносить його в минуле, і він відчуває себе знову у своєму рідному домі, у саду біля мадленових кущів: «І коли від давньої давнини не залишилось й сліду, коли сконали геть усі люди, а речі порозвалювались, тоді лише запах і смак, вутліші, але живучіші, менш матеріальні, тривкіші, надійніші, довго ще, як душі померлих, нагадують про себе, чекають, сподіваються – на руїнах усього – і невтомно несуть на собі ці зникомі піщинки, величезну озію спогаду» [3, с. 55]. Час зникає, і він переживає цей момент так, ніби він трапився саме зараз, хоча від дитинства минуло багато років. У цьому контексті фрагменти

часу та простору, які присутні у творі Пруста, демонструють, що події та враження пам'яті людини відображаються не як цілісний потік, а як розрізані на окремі шматки, які можуть бути активовані запахом, смаком, звуком або іншими асоціаціями.

Зокрема прослідковується перетворення та фрагментація не тільки часу, але і простору, адже простір в цьому контексті визначається вже не стільки матеріальним середовищем, але уявленнями, спогадами та емоціями. Ця тенденція особливо актуальна в умовах сучасності, яка характеризується загубленням сталих орієнтирів і розмиттям меж між різними аспектами нашого існування.

Раніше наш простір був добре налагоджений, з чіткою структурою та межами, які відокремлювали різні аспекти життя. Проте сьогодні це уявлення стає дедалі менш актуальним. Завдяки новим технологіям, які спрощують комунікацію та транспорт, межі стають менш відчутними, а віртуальний світ починає змішуватися з реальним. Особливо ці зміни впливають на тих, хто досі прив'язаний до традиційних уявлень про простір. Ці люди можуть мати складнощі у пристосуванні до нової реальності, де час і місце втрачають свою колишню стабільність. У такому світі, свобода руху і мобільність можуть сприйматися як символи волі, але водночас можуть викликати й відчуття безвідповідальності. Відтак, у суспільстві виникає розрив між тими, хто може жити «в часі», і тими, хто залишається «у просторі» [4, с. 18].

Як зазначає Томас Еріксен, кожен з нас отримує при народженні коробку кольорових кубиків «лего», яка символізує потенційність і можливості нашого життя. У модерному світі, разом із цією коробкою, ми отримували також інструкції щодо їх складання. Це свідчило про наявність певної стабільності та передбачуваності, що відображалася у встановлених сталих нормах і цінностях. Однак, у постмодерному світі ці інструкції загублені, і кожному з нас доводиться вибудовувати або модифікувати свої «конструкції» без чітких вказівок, що вимагає від нас постійної творчості та адаптації [2, с. 143]. Ми опиняємось у фрагментованому хронотопі, який відображає атмосферу

невпевненості та нестабільності постмодерністського періоду.

Список використаної літератури

1. Бауман З. Зміни треба прийняти: публічна лекція. <https://www.youtube.com/watch?v=0KowDzD65Nc>
2. Еріксен Т. Г. Тиранія моменту: швидкий і повільний час в інформаційну добу, Львів, Кальварія, 2004. 195 с.
3. Пруст М. У пошуках утраченого часу. На Сваннову сторону, Харків, Фоліо, 2009. 380 с.
4. Bauman Z. *The Individualized Society*, Cambridge, Polity Press, 2001. 272 p.

Секундант С. Г.

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

МАРАТ ВЕРНИКОВ ЯК ВЧЕНИЙ І ЛЮДИНА

Проблема впливу особистості на творчість – одна з малодосліджених і, мабуть, найцікавіших і спірних проблем методології історії філософії. Без знання біографії та рис характеру людини часто важко зрозуміти творчість філософа. Тим, хто був особисто знайомий із самим філософом, про якого пише, можна вважати, пощастило. Нам, викладачам філософії Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, дуже пощастило, коли наприкінці 90-х років у нас з'явився Марат Миколайович Верников. І не тільки тому, що саме йому ми завдячуємо створенням філософського факультету, якого, до речі, вже немає, але насамперед завдяки тій атмосфері творчості, яку він зміг створити на факультеті. Це не означає, що до нього ніхто не займався творчістю. На кафедрі філософії гуманітарних факультетів, яку очолювала Ірина Марківна Попова, працювало багато цікавих викладачів, які мали філософську освіту. Свого часу при кафедрі була відкрита її завідувачем, доцентом Погореловим О. Ф., спеціалізація з філософії серед студентів філологічного факультету. На кафедрі філософії природничих факультетів працювало багато учнів відомого логіка та системника А. І. Уйомова. Йому, чудовому оратору та захоплюючому викладачеві, вдалося навіть створити свою школу. Проте інтерес філософів до модної у 60-х роках минулого століття системної проблематики на Заході став швидко згасати вже у 70-х роках. У Радянському союзі, навпаки, системні дослідження стають дедалі популярнішими завдяки, передусім, їх фінансуванню державою. Партійні чиновники побачили у цих дослідженнях можливість врятувати та вдосконалити планову радянську економіку, створивши «ідеальну» тоталітарну державу, в якій не лише економіка, а й усі суспільні процеси здійснюються відповідно до системних законів. Системники мали стати тими,

хто мав би стояти біля керма управління суспільством. Тому ці дослідження залучили багато талановитих та честолюбних філософів. Однак поява безлічі (близько сотні) системних підходів швидко розвіяла ці ілюзії. Навіть спроби «систематизувати» ці підходи шляхом побудови загальної теорії систем (чим, власне, і займався Уйомов), не врятували положення, оскільки таких теорій теж виявилось багато, і вони мали переважно класифікаційний характер. Процес демократизації радянського суспільства і розпад Радянського союзу, що почався в другій половині, призвели до припинення фінансування цього проекту і практично до повної втрати зацікавленості серед філософів до цієї проблематики. Тільки школа Уйомова продовжувала існувати, непомітно перетворюючись на містечкову секту. Проте Уйомов і, можливо, його учні вірили у «світле майбутнє» системних досліджень. За словами деяких його учнів, Уйомов намагався створити філософський факультет, але його авторитету виявилось недостатньо, та й сам Уйомов не дуже вписувався в «радянську систему», оскільки завжди тримався незалежно. Він не зміг навіть утриматись в Одеському університеті та пішов до інституту економіки НАН України.

З розпадом Радянського союзу та утворенням незалежних республік ситуація різко змінилася. Перехід до ринкової економіки передбачав процес «початкового накопичення капіталу». Кримінальне законодавство, особливо в галузі економічних злочинів, стало «злочинно» ліберальним і частково залишається таким і досі. Багато комсомольських і партійних чиновників пішли в «бізнес». Чиновникам молодій незалежній державі стало не до освіти. Оскільки грошей у державному бюджеті не вистачало навіть для власного збагачення можновладців, вони вирішили перевести систему освіти на «госпрозрахунок», точніше, на самофінансування. Це відкрило нові перспективи для чиновників від освіти. Замість шести національних вишів, які планував залишити на фінансуванні державою президент Кучма, почало виникати безліч нових вишів, факультетів та кафедр. А оскільки і звання «національного» теж отримувалося зазвичай не за просто так, то й кількість національних вишів почала зростати, а разом з

ним і число філософських факультетів, яке дуже швидко перевалило за два десятки. Економічна ситуація вимагала термінового створення при Одеському університеті філософського факультету.

Ініціатором створення факультету виступив проректор з навчальної роботи Паньків Анатолій Іванович, який потім допоміг Сергію Ківалову переманити до юридичної академії найкращих викладачів юрфаку. За його словами, він запропонував спочатку Погорелову О. Ф. створити факультет, але той відмовився. Олег Федорович, який закінчив філософський факультет, вважав, що ми не маємо викладачів досить високого рівня для створення факультету. Тоді Паньків запропонував це зробити завідувачу кафедри філософії природничих факультетів Чайковському О. В. Останній за освітою був хіміком, тому його відсутність в достатньої кількості кваліфікованих філософів на його кафедрі не бентежила. Колишній заступник секретаря парткому дуже тверезо оцінив комерційні перспективи створення філософського факультету. Такі факультети давали заробіток багатьом філософам, для яких проблема працевлаштування була завжди актуальною. Декани такого роду новоявлених факультетів автоматично перетворювалися на роботодавців та бізнесменів.

Проте щоб організувати такий факультет, недостатньо було одного схвалення університетських чиновників. Потрібна була ще згода другої кафедри і, що важливіше, міністерства освіти, а для цього потрібні були гроші або зв'язки. Основна заслуга Чайковського О. В. полягала в тому, що він зміг знайти таку «людину зі зв'язками». Ним виявився Марат Миколайович Верников, який був добре знайомий із В. Г. Кремінем, тодішнім міністром освіти України (якщо я не помиляюся, Марат Миколайович був його опонентом на захисті докторської дисертації). Будь-який інший «нормальний українець» загордився б такими зв'язками і «витис» максимально користі з цього. Але Марат Миколайович, на диво, виявився дуже скромною і нехитрою людиною. Він не вимагав собі жодних посад та жодних привілеїв. Він був радий взяти участь у створенні філософського факультету в Одесі та не переслідував жодних користі для себе.

Його просили, і він робив. Завдяки йому в Одеському університеті було створено спеціалізовану філософську раду із захисту кандидатських та докторських дисертацій, яка дозволила нам стати у лави «виробників філософських кадрів» для України. Також, згодом було відкрито спеціалізацію з культурології. Його попросили стати завідувачем кафедри культурології, він став, хоча був істориком філософії за фахом. Для нього ця посада була не нагородою, а, скоріше, тягарем, оскільки вона відволікала його від наукової роботи. Але він йшов на жертви, бо не звик відмовляти. Дванадцять років він прожив у маленькій кімнаті у студентському гуртожитку, майже в самоті, оточений книгами та повністю занурений у наукову роботу. На відміну від переважної більшості викладачів філософії, які займалися простим зароблянням грошей на життя, та честолюбних професорів, які скоріше любили себе в науці, ніж науку, Марат Миколайович був байдужий і до слави, і до грошей, які він витрачав на родину та видання творів С. Балея. Він не прагнув створення своєї школи, не змушував своїх учнів, як Уйомов, застосовувати і тим самим популяризувати вигадану ним мову тернарного опису, а повністю присвятив себе виданню праць маловідомого в Україні та за кордоном польського філософа, близького до Львівсько-Варшавської школи, Степана Балея. У цьому виявилася головна риса його характеру – жертвність. Коли йому одного разу сказали, що його використовують, він відповів: «Я радий, що комусь можу бути корисним». Він був доброю людиною, навіть занадто. Коли він дав мені на рецензію одну безграмотну докторську дисертацію, а я сказав, що це марення не можна навіть виправляти, він мені відповів: «Але ж людина старалася писати. Як ми можемо йому відмовити?» Але ми все ж таки відмовили. Марат Верников був добрим, безневинним і безвідмовним, але не безхребетним. Так, коли його поставили перед вибором: або він пише одному чиновнику від освіти докторську дисертацію, або залишається без обіцяної квартири, він вирішив залишитися без квартири. За квартиру більше переживала його дружина, ніж він сам. Його більше хвилювало видання третього тому творів Степана Балея, який ним був майже повністю підготовлений і

який кудись зник. Виявилося, що його творчість не цікавила ні його родичів, ні його колег, ні державу, на славу якої він працював. І в радянські часи, і в епоху комерціалізації системи освіти він залишався латентним дисидентом, який, незважаючи на свій неконфліктний характер, усвідомлював антигуманний і порочний характер нашого ладу і мріяв про гомоінтентне суспільство.

Старовойтова І. І.

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

КАТЕГОРІЇ ЯК ТЕМА ФІЛОСОФУВАННЯ У СУЧАСНОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ДИСКУРСІ

Сьогодні, у зв'язку з важливістю формування культури філософського категоріального мислення, інтенсивним осмисленням проблеми категорій світовою філософською думкою, понятійно-категоріальний апарат філософії перебуває в постійному розвитку і є актуальним для наукового дослідження у сучасному гуманітарному дискурсі. Як показує історія антропосоціогенезу розвиток мислення та ставлення людини до світу відбувається за допомогою та на основі формування гранично загальних понять (категорій) як форм відображення універсальних законів об'єктивного світу та їх інтерпретації.

Під категорією (від грецьк. *kategoria* – вислів, вираз), розуміють форми усвідомлення у поняттях загальних способів ставлення людини до світу, що відбивають найбільш загальні та суттєві властивості, закони природи, суспільства та мислення [2, с. 272–273]. Ті чи інші ключові поняття, категорії складають основу будь-якої науки й, начебто, каркас будь-якої галузі наукових знань. Категорії - це форми мислення, родові, початкові поняття, з яких відтворюється решта понять, це ключові моменти, вузли, сходинки в процесі пізнання дійсності. Кожна наука має свій набір категорій, свій категоріальний апарат. Філософська наука також має набір основних категорій. Однак її категорії мають свою специфіку, особливості, що відрізняють їх від інших наук. Ці особливості полягають у наступному.

Перша особливість полягає в тому, що філософські категорії є надзвичайно загальними, найширшими поняттями; вони стосуються найглибших, кінцевих основ і причин буття, вони не можуть бути редуковані до понять природної мови, що має обмежений обсяг. Саме такими є поняття «буття», «матерія», «свідомість», «простір», «добро», «істина», «краса». Якщо

конкретні науки пояснюють певні сторони дійсності за допомогою своїх категорій, то філософія претендує на пояснення дійсності в цілому.

Друга особливість фіксує увагу на те, що філософські категорії мають не абсолютний, а відносний характер, а їх визначення є незавершеними, відкритими для подальшого осмислення, оскільки процес осягнення об'єктів цих понять, по суті, нескінченний, але ж досі не знайдено точних, загально визначених визначень таких базових філософських категорій, як «матерія», «свідомість», «цінність».

Третя особливість й цінність філософських категорій полягає в тому, що вони відіграють методологічну роль у науці, оскільки відображають закони і закономірності, загальний зв'язок і принципи розвитку речей, охоплюючи світ як ціле. Інакше висловлюючись, категорії є необхідними формами мислення, претендуючи на універсальність, служать засобом формування картини світу загалом.

І, нарешті, четверта особливість полягає в тому, що філософські категорії не тільки є незавершеними, а доволі часто при поясненні одного предмету вони виявляються протилежними. Так, для деяких філософів матерія, природа первинні, є першопричиною буття, а для інших – похідні від ідеального або божественного. Аргументації, суперечки, що пояснювали сутність філософських категорій, часто були настільки гострими, що призводили до трагічної загибелі філософів. Наприклад, Сократ був засуджений судом на смерть, Дж. Бруно та Т. Мор були страчені, багато релігійних філософів на початку ХХ століття були з вигнані з рідної країни або загинули у в'язницях.

Розглядаючи третю особливість щодо методологічного інструментарію пізнання дійсності, треба зауважити, що до нього входять такі терміни, як «поняття» і «категорія», які у більшості текстів вживаються як рівнозначні, проте між ними існує суттєва різниця, яку можна побачити, аналізуючи їх значення у різних галузях [5, с. 23].

Осмислення поняття як логічної форми почалося в античності, коли ще Геракліт намагався встановити, що являє собою

мислення в поняттях. Основи логічної теорії понять закладено у вченнях Платона і Арістотеля. Відомою є дискусія середньовічних мислителів щодо природи абстрактних понять (універсалий). І. Кант називав поняття всезагальним уявленням або уявленням того, що є спільним для багатьох предметів [4, с. 154–159].

У сучасній логічній літературі поняття більшою мірою трактується як форма абстрактного мислення [7, с. 138–139]. Сутнісними характеристиками поняття, як результату складного шляху мислення, що містить такі основні інтелектуальні операції: порівняння, аналіз і синтез, абстрагування, узагальнення, є зміст (сукупність головних ознак предмета, відображеного у поняття) і обсяг (множина предметів, що містить ці ознаки). Поняття вказують на суттєві ознаки предметів та явищ об'єктивного світу. Ознаки поняття включають його в ту чи іншу систему знань, установлює між поняттями відповідну ієрархію [6, с. 68].

Співставлення змісту та обсягу понять дає змогу виокремити серед них категорії. Під «категорією» розуміють форми усвідомлення у поняттях загальних способів ставлення людини до світу, що відбивають найбільш загальні та суттєві властивості, закони природи, суспільства та мислення. Усвідомлення проблеми буття супроводжується створенням відповідної мови, яка дозволяє розуму досягнути повноту проявів існування світу. Так, наприклад, онтологія, поняття якої є абстракціями граничного рівня, значення та смисл яких, у свою чергу, стають предметом філософського осмислення, включає в себе і окреме вчення про категорії.

Історичні визначення категорій завжди відповідають способу розуміння буття, але при цьому загальний перелік категорій майже не змінюється. Категорії розуміються і як роди сущого, і як схеми висловлювань, і як форми мислення. Категорії, що виявляють філософи, структурують наші уявлення про світ та виконують функцію надання смислу нашим висловлюванням про світ. Навіть не помічаючи цього, будь-яка людина мислить категоріями, бажаючи детальніше зрозуміти світ та взаємозв'язки в ньому. Категорії, які «мовчазливо присутні» в буденній мові, у філософії

стають предметом окремого дослідження.

Розвинуті концепції категорій зазвичай завершують історичну добу в розвитку філософії. Так, Арістотель, перший, запропонував систему категорій, які в нього були на зразок сучасних мовних форм, виокремив 10 тверджень (у першому за порядком творі під назвою «Категорії» в «Органоні»): сутність, якість, кількість, час, відношення, місце, стан, дія, володіння, страждання [1]. В Середньовічній філософії категорії розглядаються в контексті проблеми універсалій (загальних понять), або дискусії між номіналістами й реалістами. Перші вважали категорії іменами (назвами), яким нічого не відповідає в дійсності. Інші стверджували, що категорії, як загальне, існують і в речах, і в думках. Головні категорії набувають статусу трансценденталій – понять, через які визначаються інші поняття. Формуються ряди категорій, наприклад, «буття»–«сущє»–«сутність»–«існування». У Новий час статус категорій визначався в дискусії між раціоналізмом та емпіризмом з приводу природи загальних ідей. Раціоналісти вважають категорії формами мислення, спираються на тезу про тотожність форм буття та форм мислення. Просторові закономірності природи і геометрія, виведена із ідей свідомості, збігаються на основі наперед установленної гармонії. Емпірики вважають, що категорії є результатом діяльності мислення з узагальнення простих ідей і вони не дані в досвіді. Розвинуті системи категорій створили І. Кант та Г. Гегель. І. Кант розуміє під категоріями апіорні форми споглядання та розсудку, які впорядковують чуттєвий досвід, розкриває їх синтетичну роль в мисленні та класифікує їх [4, 154-159]. Для Г. Гегеля, який стоїть на позиціях тотожності мислення і буття, категорії – це загальні поняття, логіка розгортання яких є послідовністю розвитку абсолютної ідеї [3].

На відміну від класичної, некласична філософія, починається з узгодження позиції щодо категорій. Течії, які відмовляються від онтології як частини філософії, проблему категорій фактично не розглядають. Більш того, «зведення рахунків» з метафізикою відбувається шляхом утримання від використання категорій онтології. Так відбувається в традиції позитивізму, особливо під

час третьої хвилі її розвитку (неопозитивізм). У сучасній філософії, в якій переосмислюється спосіб розуміння буття, пропонують нове розуміння категорій. Внаслідок тлумачення категорій представником прагматизму Ч. Пірсом, формується нова наука – семіотика. У філософії екзистенціалізму категорії розглядаються як позиції сприйняття дійсності (цінності). Феноменологія структурує рівні категоріальності відносно регіону буття. Структуралізм шукає приховані виміри культури – культурні коди. Постмодернізм трансформує проблему категорій у проблему створення концептів.

Таким чином, філософські категорії, незважаючи на свій абстрактний характер, небайдужі до людей, оскільки вони послуговують міцним фундаментом для того чи іншого розуміння світу, людини і суспільства, критерієм для визначення цінності предметів і явищ дійсності й виступають предметом філософських дискусій.

Список використаної літератури

1. Аристотель. Категорії (1–5)., у: Філософська думка, 2012, № 1. С. 26–58.
2. Булатов М. Категорії, у: Філософський енциклопедичний словник. Київ, Абрис, 2002. С. 272–273.
3. Гегель Г. Наука логіки. Енциклопедія філософський наук. Мала логіка. Київ, ЛПРА-К, 2023. 372 с.
4. Кант І. Критика чистого розуму. Київ, Юніверс, 2000. 504 с.
5. Лисий В. Категорії і поняття, їхнє співвідношення, у: Вісник Львівського університету. Серія філософські науки. 2012. Вип. 15. С. 22–28.
6. Логіка: Навчальний посібник / С. В. Сторожук, І. М. Гоян, І. С. Матвієнко. Київ, Вадекс, 2020. 370 с.
7. Повторєва С. М. Словник з логіки. Львів, Магнолія - 2006, 2009. 196 с.

Сумченко І. В.

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

Г. ЗІММЕЛЬ ПРО ТРАГЕДІЮ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Георг Зіммель – німецький філософ, культуролог, соціолог – увійшов в історію як виразник трагічних, кризових явищ своєї епохи. Він відчував пульс часу, а тому відгукувався на нові віяння, актуальні проблеми сучасного життя та культури. Ю. Хабермас зазначав, що Зіммель, незважаючи на свій вплив на філософію початку ХХ ст., особливо на німецьку та американську філософію в період її формування, був скоріше філософським діагностом часу з соціологічним ухилом, а не систематиком, міцно вкоріненим у наукові дослідження. Проте наукова ініціатива обговорення життєво важливих проблем зберігається саме за ним, і в цьому полягає значення його творчості.

Говорячи про культуру, Зіммель зазначає багатозначність цього поняття. Творча стихія життя людини створює безліч культурних форм: суспільний устрій і художні твори, релігійні вірування і моральні норми, технічні винаходи і наукові відкриття, цивільні закони і філософські трактати.

У неспокійному ритмі життя, його припливи і відливи, його постійного оновлення вони знаходять стійкість і починають існувати самі по собі. У цьому полягає трагедія культури. Ці явища в момент свого виникнення цілком відповідали життю, але поступово вони втрачають зв'язок з ним, застигають, стають чужими і навіть ворожими.

Життя занадто динамічне, щоб задовольнятися створеній колись формі. Тому життєві сили вступають в протидію, опираючись сталості попередніх цінностей і прагнучи до оновлення.

Еволюція культурних форм і є предметом історії. Безперервна мінливість змісту окремих культурних явищ і навіть цілих культурних стилів є цілком очевидний результат нескінченності

творчих зусиль людини в творенні культури. Життя рухається від смерті до буття і від буття до смерті, підкреслює Зіммель.

Однак це протиріччя може обернутися на свою протилежність і на недугу культури. Старий політичний режим, колись популярний, а потім, з часом, втративши своїх прихильників, продовжує триматися тільки силою інерції. Це стимулює боротьбу проти віджилих форм політичного життя, які обмежують і навіть перешкоджають руху вперед. Подібне відбувається в епоху, коли культурні форми стають «виснаженими», вичерпавши свій зміст. На думку, німецького мислителя, життя протестує проти цих реліктових, архаїчних форм культури, бо прагне до утвердження нових культурних норм і цінностей.

У кожен велику епоху історичного розвитку висувається «центральна ідея», яка набуває особливого значення для інтелектуального життя і стає «ідейним фокусом» культурного стилю. Загальна ідея або ідеал можуть мати різні способи і форми вираження в мистецтві, науці, релігії, моралі, але при цьому залишатися «володарями дум» свого часу.

Для класичного грецького світу це була ідея буття, втіленого в пластичні форми, для християнського середньовіччя - ідея божества як володаря людського існування, підкреслював Зіммель.

В епоху Відродження найвищою цінністю була названа вірність природі як ідеалу. В кінці даної епохи висунулася ідея індивідуальності особистості як моральної цінності. XIX ст. підносить значення суспільства як справжньої реальності, а особистість виявилася підпорядкованою.

На порозі XX ст. центральне місце в інтелектуальній історії займає поняття життя як найвищої цінності. Саме поняття «життя», на думку Зіммеля, надає сенс і міру всіх цінностей культури. Твори мистецтва, наукові відкриття, політичні рухи і юридичні закони повинні сприяти розбудові та утвердженню життя як найвищої цінності буття. Але якщо вони протистоять цій цінності, то повинні піти зі сцени, бо не відповідають гуманістичним ідеалам часу. У подоланні цього протиріччя і складається динаміка культурного розвитку.

Культура виникає як штучне творіння людини і до певного часу її форми тісно пов'язані з бажаннями і цінностями останнього. Але парадокс культури, дивно точно помічений Зіммелем, полягає в тому, що вона здатна «відриватися» від життєвого змісту, перетворюватися в порожню форму, позбавлену сенсу. Віддаляючись від реального життя, подібні форми культури перетворюються в чужі і навіть ворожі. Соціальні ролі, настільки шановані в минулому, стають млявими масками; політична боротьба – фарсом; любов, що позбавлена щирості, набуває формальний характер.

Трагедія культури, на думку німецького філософа, – в постійному виникненні культурних форм, породжуваних людиною, і настільки ж послідовному відчуженні від цих форм, прагнення їх подолати, «скинути», спростувати, щоб вони не заважали створенню нового. Життя як би приречене вічно втілюватися в формах культури, але ці ж форми, «застигаючи», створюють перешкоди на шляху загального руху. У подоланні цього протиріччя вміщений внутрішній імпульс розвитку культури.

Головне призначення культури та всіх її форм полягає в удосконаленні особистості. Це, за словами Зіммеля, «шлях душі до себе самої» [цит. за: 1, с. 44]. Всі життєві сили повинні сприяти гармонії людини, коли врівноважуються в єдине ціле елементи культури. Культура за своїм життєвим змістом є «затягнутий вузол», в якому взаємно переплетені суб'єкт і об'єкт.

Об'єктивною культурою Зіммель називає той предметний світ, який оточує людину, як створене нею середовище проживання, результат її творчих зусиль, реалізації духу, здібностей, обдарувань і таланту.

Але є й інша сторона, яку Зіммель називає суб'єктивною культурою. Вона включає в себе міру розвитку особистості, реальну співучасть душевних процесів людини в освоєнні об'єктивних цінностей. Досить часто можна зустріти в житті такі факти, коли багате, насичене духовними цінностями середовище зовсім не знаходить будь-якого відгуку в душевному світі людини. Воно не тільки не зачіпає її, а й людина виявляє повну байдужість до нього.

Крім того, сама об'єктивна культура може знайти сенс в собі самій, бути самодостатньою і не затребуваною суспільством або групою людей. Світ предметів постійно збільшується, набуває самостійного значення, але духовний світ людини стає більш примітивним, обмежуючись лише самим поверхневим прилученням до культури. У цьому також полягає трагедія сучасної культури.

Культура означає синтез суб'єктивного розвитку та об'єктивних культурних цінностей. Такі формоутворення духу як мистецтво, мораль, наука, доцільно створені предмети, релігія, право, техніка, суспільні норми – це етапи, якими суб'єкт повинен пройти, щоб придбати особливу самоцінність, що і називається його культурою. «Культура виникає тоді... коли зустрічаються два елементи, кожен з яких не містить її сам по собі: суб'єктивна душа та об'єктивний духовний твір» [цит за: 1, с. 39]. Культура означає синтез суб'єктивного розвитку та об'єктивних культурних цінностей.

В оцінках тих, хто шукає тільки душевного зцілення, або ж індивідуального розвитку, є тільки один інтеграційний момент культури. А той, хто звернений виключно на вдосконалення творів, реалізацію в них власних ідей – це замкнений у фаховому фанатизмі фахівець. Нерідко носії таких безперечних «культурних цінностей», як релігійність, особистісний розвиток тощо здатні зневажати чи навіть боротися з поняттям культури. На думку німецького мислителя, це пов'язано з тим, що культура означає саме синтез, а окреме слідування кожному з цих елементів цурається їхнього поєднання.

Об'єкти культури, культурно-речові формоутворення володіють власною логікою розвитку, логікою безглуздою і позаприродною, логікою розвитку як культурні твори, через яку вони не інтегруються з персональним розвитком людини.

Сучасна людина, зазначає Зіммель, перебуває у двозначному становищі: вона оточена незліченною кількістю культурних елементів, плодами об'єктивованого духу, що приголомшують його відчуттями недоступності та власної безпорадності, що залучають у відносини, всю сукупність яких вона не в змозі

асимілювати, але не може і позбутися їх, оскільки вони потенційно належать до сфери її культурного розвитку.

Ця переважність нашого життя є надмірностями, від яких ми не в змозі позбутися, спонукає нас не до власної творчості, але до простого пізнання та насолоди безліччю речей, які не сприяють розвитку, а являють собою баласт. Усе це свідчить про емансипацію об'єктивованого духу, наростання розриву між ним і суб'єктивним духом, що втратив здатність зберегти свою форму недоторканності.

Отже, трагедія культури обертається нічим іншим, ніж фактом об'єктивації культури, відчуженням безпосереднього індивідуального існування. І те, що заважає культурі виконати своє призначення, тобто стати адекватним виразом життя, є результатом внутрішньої закономірності її розвитку.

Список використаної літератури

1. Султангалієв Д. О. Критичні потенціали філософії культури Георга Зіммеля, у: Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство. Т. 6. Київ, 2020, с. 39–46.

Теліщук У. М.

студентка 2-го курсу,
кафедра культурології,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова

СЮРРЕАЛІЗМ ЯК ПРАГНЕННЯ ДО СТВОРЕННЯ ПЕРЕВОРОТА У СВІДОМОСТІ

Сюрреалізм – напрям у мистецтві ХХ століття, якому властиві звернення до підсвідомих образів, звільнення від панування раціонального мислення, використання оптичних ілюзій та парадоксальне поєднання форм, звернення до снів та уяви. Художники, які володіли цим стилем, шукали музу у своїй підсвідомості, в кутках своїх думок. Після чого переносили все на полотно. Тим самим вони створювали незвичайні, химерні витвори мистецтва, в яких було місце для видумки і реальності.

В сучасному світі, де креативність і інновації стають ключовими факторами в розвитку, вивчення історії сюрреалізму може надати інсайти щодо розвитку креативних процесів. Сюрреалізм розкривав соціальні та політичні проблеми свого часу через абсурдні образи та символи. У сучасному світі аналогічні підходи можуть бути використані для аналізу актуальних глобальних проблем та конфліктів.

У 1919 році, разом з Луї Арагоном та Філіппом Супо, Андре Бретон починає видавати журнал «Література». В цьому ж році Бретон і Супо створюють перший програмний твір сюрреалізму – «автоматичний» текст «Магнітні поля», що був записом потоку видінь. У 1924 році А. Бретон пише перший «Маніфест сюрреалізму», сюрреалізм консолідує свої сили, формується як самостійний художній напрям, виходять перші номери журналу «Сюрреалістична революція». Сюрреалізм стає інтернаціональним рухом, що охоплює різні види мистецтва: літературу, живопис, скульптуру, театр, кіномистецтво. До цього ж руху приєдналися письменники, поряд із Бретоном, Супо й Арагоном, П. Елюар, А. Арто, Т. Тцара, Р. Деснос, Р. Кено, А. Батай, художники С. Далі, М. Ернст, І. Тангі, Г. Арп, А. Массон,

Х. Міро, кінорежисер Л. Бунюель, кінокритик Ж. Садуль. Теоретики сюрреалізму пов'язували з новою течією надії на побудову нової художньої реальності, яка була б реальнішою («надреальною») за існуючу. Андре Бретон у своєму «Маніфесті сюрреалізму» «раз і назавжди» дає визначення сюрреалізму: «Чистий психічний автоматизм, завдяки якому ми хочемо висловити на письмі, усно чи якимось іншим способом, фактичне функціонування думки без будь-якого контролю, керованого розумом, поза великою естетичною чи моральною передженістю».

Сюрреалісти зовсім не прагнули до створення ще однієї з багатьох мистецьких течій. Вони ставили перед собою глобальну задачу: здійснити революційний переворот у свідомості, поширити свій вплив на всі види творчої діяльності і мислення. У своєму прагненні скинути підвалини класичного минулого сюрреалісти не соромилися ні у виразах, ні у вчинках. Їх головною зброєю були епатаж і скандал. Але не скандальні акції та шокуючі заяви принесли сюрреалістам світову популярність і славу. Зародившись як літературний рух, сюрреалізм майже відразу ж залучив до своєї орбіти безліч художників самих різних естетичних прагнень.

Згадуючи термін сюрреалізм, нам відразу на думку спадає Сальвадор Далі. Сальвадор Далі був живим втіленням сюрреалізму не лише у творчості, а й у способі життя. В юнацькі роки Сальвадор Далі з величезним захопленням вивчав праці Зігмунда Фрейда, а його ідеї про вплив сексуальності на все життя людини стали співзвучними художнику і знайшли відгук у його творчості. Сам Далі так пише про те, як починалася його сюрреалістична творчість: «Але от сталося те, чому судилося статися, – з'явився Далі. Сюрреаліст до мозку кісток, рухомий ніцшеанської волею до влади, він проголосив необмежену свободу від будь-якого естетичного або морального примусу і заявив, що можна йти до кінця, до самих крайніх, екстремальних меж у будь-якому творчому експерименті, не піклуючись ні про яку послідовність наступності».

Для сюрреалізму в тому вигляді, як його сповідав Далі, немає

ні політики, ні інтимного життя, ні естетики, ні історії, ні техніки і нічого іншого. Далі дійсно був сюрреалістом до мозку кісток. Він всерйоз плекав і культивував своє сюрреалістичне «Я» тими самими способами, що особливо цінувалися і шанувалися всіма сюрреалістами. В очах «розумних і моральних» людей радикальна філософія сюрреалізму, узята зовсім серйозно і без усяких застережень, викликає протест. Далі працював зухвало, провокаційно та парадоксально з усіма тими ідеями, принципами, цінностями, явищами і людьми, з якими він мав справу. Це стосується політичних сил ХХ століття, власної родини, правил пристойності, картин старих майстрів. Художник ігнорував будь-які істини та принципи, якщо вони опиралися на основи розуму, порядку, віри, чесності, гармонії та краси.

Розглянемо деякі його картини. «Сон викликаний польотом бджоли навколо граната за секунду до пробудження» – одна з найвідоміших картин Далі. На ній зображено алегорії Фрейда: тигри та рушниця, що летять на оголену жінку і символізують подавлену чоловічу сексуальність, яка через такі дивакуваті фантазії проявляється назовні. «Постійність пам'яті» – знакова робота художника. Годинники символізують викривлене відчуття часу, яке властиве людям. Іноді він плине занадто повільно, а інколи летить занадто швидко, тому дуже важко збагнути його цінність. Далі спробував візуалізувати це відчуття.

Зараз ми живемо в чарівному і сюрреалістичному світі, де мистецтво перетікає кордони реальності. З'явилася велика кількість художників – майстрів комп'ютерної обробки зображень. Тепер мистецтво цілком і повністю залежить від технологій, що дозволяє більш виразно поглинатися у світ свідомості.

Список використаної літератури

1. Біла А. Сюрреалізм. К.: Темпора, 2010. 208 с.
2. Neret G., Descharnes R. Dali: The Paintings. Cologne: Taschen, 2013, 780 p.

Тимошенко А.

аспірантка,

каф. етики, естетики та культурології,

Київський національний університет

імені Тараса Шевченка,

КІНЕМАТОГРАФ ЯК СТРАТЕГІЯ ПРОПАГАНДИ ВІЙНИ ТА АНТИМІЛІТАРНОГО ОПОРУ

На сьогоднішній день Україна веде війну з росією одночасно на двох фронтах: реальному полі бою та інформаційному просторі. І жодна з цих сторін не може мати менше значення, бо обидві вони життєво важливі. Ми на власному прикладі щодня відчуваємо наслідки інформаційної пропаганди ворога. І щодня ми знаходимо способи боротися з цим.

В своїй дослідженні я би хотіла звернути увагу на такий ефективний спосіб донесення інформації як кінематограф. Адже кінематограф являє собою один з найвпливовіших медіа, який може впливати на глибинність наших емоцій, формування думок і перспектив.

Кінематограф є важливим засобом комунікації для поширення ідей. Фільми можуть висловлювати соціальні, політичні, культурні та моральні наративи, а також візуалізувати проблеми та теми, що актуальні для суспільства. Вони можуть спонукати глядачів до роздумів, стимулювати дискусії та змінювати світогляд.

Радянська машина пропаганди завжди використовувала кіно як один із основних способів впливу на суспільну думку. В СРСР діяв, так званий, метод соціалістичного реалізму для формування «правильних» культурних наративів. З тих часів в країні нашого ворога сусіда нічого не змінилося, вони і далі використовують цей художній вимисел мистецтва як пропаганду, а саме пропаганду війни росії проти України.

В рамках роботи планується:

- Проаналізувати найвідоміші три фільми російського та українського кінематографу, періоду війни росії проти України, 2014-2023р. Визначити основні меседжі: 1. пропаганда війни в російському кіно. 2. антимілітарний опір в українських фільмах.

Провести порівняльний аналіз узагальненого образу героя фільму українського виробництва та російського. Знайти розбіжності та пояснити, як саме цей образ героя впливає на глядача, до яких думок і дій він спонукає.

- Визначити, які етичні аспекти, пов'язані з використанням кінематографії як інструменту пропаганди війни: питання про об'єктивність та правдивість інформації; вплив фільмів на свідомість та поведінку глядачів, управління емоціями, зокрема, можливість маніпуляції та індоктринації; питання етичних меж у використанні кіно для пропаганди, стосовно зображення насильства, розпалювання ненависті або підтримки тероризму; залучення фінансових/людських ресурсів для проведення бойових дій.

Томашевська-Гарачук Ю. М.

вільна дослідниця, м. Одеса

СТРАТЕГІЇ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ У ІРАНІ НА ПОЧАТКУ ІСЛАМСЬКОЇ ДОБИ

З початком доби ісламізації у творчому мисленні іранців можна було спостерігати дві одночасно існуючі інтенції. Вони пов'язані зі співіснуванням сталих візуальних традицій, що притаманні окресленому культурному ареалу, та нових елементів, привнесених з арабським завоюванням. З одного боку, це був сформований образний ряд, а з іншого – «калям» та обмеження на зображення живих істот. Це був виклик для творчого духу іранських митців, й сьогодні, звертаючись до артефактів цієї доби, можна стверджувати, що іранці обрали шлях, на якому народились нові форми симбіозу візуального образу та слова.

Збереглись приклади східноіранської кераміки, яка відображає нові тенденції візуального мислення. Замість антропоморфних істот та зооморфних мотивів, з'являються написи арабською мовою. В доісламську добу не було необхідності щось записувати на речах щоденного користування, тому що в умовах, коли існує стала усна традиція й всі члени спільноти належать до одного релігійного напрямку, немає потреби нагадувати про це ще й письмово. Зороастризм також вимагав дотримання детально розробленого ритуалу на кожний день та весь календарний рік й ця щоденна практика не залишала людину наодинці зі своїми думками. Прихід ісламу викликає запит на просування нових наративів та пошук нових форм для їх трансляції.

Наприклад, керамічна тарілка, що зберігається в Метрополітен музеї, має напис арабською мовою та дає пораду своєму власнику: «Планування перед початком роботи захищає вас від відчуття жалю. Процвітання та миру!» (іл. № 1). Таким чином, можна стверджувати, що на певному етапі співіснування, текст замінив образ. Але з часом відносини між словом та зображенням дещо зміщуються й замість повної окупації візуального простору ми можемо спостерігати нову складну форму співіснування, коли на одному предметі поєднуються каліграфічні написи і традиційні доісламські образи (іл. № 2).

Таким чином, можна стверджувати, що такі зв'язки призводять до певного семантичного зсуву, котрий ми пояснимо далі.

На території Ірану достатньо нагадувань про розвинуту каліграфічну традицію до приходу ісламу. Так, поблизу міста Керманшах знаходиться Бегістунський напис, який поєднує клинописний текст трьома мовами, зображення Дарія I та іконічний образ Фравахар – «чиста душа», який є найпоширенішим зображенням у зороастризмі (іл. № 3). Проте, через більш ніж тисячу років після створення цього напису, у добу Сасанідів, після вторгнення арабських завойовників та поширення ісламу, вже важко собі уявити зображення живих істот та образи того, що існує поза матеріальним світом.

Ісламський рух приніс з собою меч й «калям». У арабській традиції з самого початку були два стилі письма «куфі» й «наسخ», але згодом й каліграфи долучилися до розробки нових стилів. Іранські митці брали активну участь у вдосконаленні каліграфічних стилів й створювали нові, але, на відміну від решти ісламського світу, де сакралізоване написане слово майже задовольняло естетичний запит, в Ірані залишалася потреба у насиченні візуального ландшафту (іл. № 4). Графічний образ цілого слова, або букви у будь-якому стилі, переступає межі «слова» й стає чимось більшим. Цей зсув можна визначити, як тяжіння до візуального концепту. Мається на увазі, що образ, що належить до ряду іконічних, може стати візуальним концептом за умови, коли він стає передумовою для створення інших образів.

Висновки: Іранські митці у перші століття ісламізації пройшли декілька етапів у пошуках власного шляху між ствердженням нової релігії шляхом сакралізації слова одкровення й запитом на образотворення. Цей шлях пролягав від спроби замінити образ словом, до семантичного зсуву, коли графічний образ слова ставав передумовою для виникнення інших образів.

Список використаної літератури

1. Maryam D. Ekhtiar. How to read Islamic calligraphy. The Metropolitan Museum of Art, New York. Distributed by Yale University Press. New Haven and London, 2018, (156 pages,

141 illustration).

2. The Metropolitan Museum of Art. Introduction of Stuart Cary Welsh. *The Islamic Word*. 1987, (167 pages, 142 illustration).

Ілюстрації

1. Чаша з написом арабською мовою. X століття, Нішапур, Іран. The Metropolitan Museum.
2. Чаша. Абу Зейд ал Кашані. Написи арабською та перською мовами, 1187 рік. The Metropolitan Museum.
3. Бегістунський напис. Дарій I (550–486 до р. х.) Керманшах, Іран.
4. Керамічна плитка з куфічним написом. XVII століття, Ісфаган, Іран.



Ілюстрація 1



Ілюстрація 2



Ілюстрація 3



Ілюстрація 4

Troitskiy S.

PhD, researcher,

Estonian Literary Museum, Tartu, Estonia

HOW TO RESEARCH “CULTURAL CONTRABAND”: THREE DIRECTIONS

Cultural smuggling/contraband is a phenomenon that is poorly studied and needs a separate study. However, the peculiarities of the subject and object of research force us to search for original ways to interpret and verify the data. In this article I will make some pre-project remarks regarding the study of cultural contraband. In order to avoid confusing cultural contraband with contraband of cultural property, I propose to call cultural contraband by the acronym “cultraband”. Cultraband is a transfer of ideas that makes host culture richer, stimulate development of the culture. That’s why cultraband has a positive meaning, in contrast to contraband of cultural property that is criminal trafficking cultural objects.

The first direction is to collect and analyse data from contemporary representatives of creative professions (writers, poets, artists, philosophers) who have immigrated from other countries. The research team will interview the respondents of the respective reference group. The in-depth interviews will focus on the peculiarities of moving the creators’ own and well-established artistic tools into a new environment (in the host culture), on the resulting “gaps” between form and content, on the identification of vernacular knowledge/practices of representatives of creative professions, which become apparent to these people due to the move to another country. An important feature of the research work will be overcoming the language barrier, which arises, firstly, because the language of the host country turns out to be acquired rather than native, and secondly, because narrative cliches do not allow to fully express vernacular knowledge, thus altering the content of the narrative. On the contrary, bringing vernacular knowledge into the narrative reveals some aspects that add up to an internally consistent story, but displaces others. Such a language barrier requires from the researcher not only good command of the language, but also an understanding of the network of meanings, which is provided

only by belonging to the language and its cultural context, therefore, scholars with migration experience are invited to work in the study, among others. The representatives of creative professions embody vernacular knowledge/practices, and make their artworks based on this knowledge/practices in a new cultural environment.

The second direction is researching collective vernacular practices/knowledge. Since this level of data is more general, it is planned to use not only qualitative but also quantitative research methods. The corpus of vernacular practices/knowledge refers to the whole picture of the human world and under normal conditions it is rather difficult to verify. However, in the conditions of changing cultural environment, when a person is unable to realise their own ideas about the world, vernacular practices/knowledge based on their native culture clash with the new environment demanding other knowledge. However, their own perceptions are not displaced, but are complemented and thus form the basis of hybrid knowledge. At the same time, the influence occurs in the reverse direction too. Immigrants bring their knowledge into the new cultural environment, changing it. The hybridity of knowledge makes it not only “frontier” but also internal. Their gradual absorption into the host culture changes its configuration, but at the same time makes this “new” knowledge commonplace. A striking single example is the integration of the Ukrainian chirpy song “Carol of the Bells” into English-speaking North American culture, which, thanks to various media (particularly cinema), has been widely popularised as an American work [2], but at the same time it has retained its hybridity, allowing it to become a symbol of support for Ukraine at the beginning of the Russian full-scale invasion in 2022. Investigating the vernacular “knowledge” of immigrants will allow us to capture the cultraband.

The third direction is the analysis of historical data, the formation of a model of cultraband and the retrospective verification of this model. The working group within this line of work will be engaged in analytical work at the level of generalisation, which can be

conventionally called philosophical. Analysing the biographies of specific migrant actors in the context of cultural change will allow us to describe specific instances of the history of cultraband and to identify the common characteristic features, thus making the model of cultraband universal. There are many recorded examples [1; 2; 3], but all of them are isolated and need to be systematised. This is one of the tasks of this line of work and the relevant research team. Unlike the postcolonial approach, which a priori assumes the possibility of influence of the colonizing state (as a Latour's "large actor") on the representatives of colonized peoples, this study focuses on the process of reverse influence, where the human actor (Latour), burdened with migration experience, influences a "large actor", which, as a result of influence, produces cultural transfer, «absorbing» the object of influence and thus creating a new form of its existence.

ACKNOWLEDGEMENTS

This research was supported by the project of the Estonian Literary Museum EKM 8-2/20/3.

References

1. O'Sullivan, P. *The creative migrants*. London: Leicester University Press, 1994.
2. Peresunko, T. 100 years of Ukraine's cultural diplomacy: European mission of Ukrainian Republican Chapel (1919-1921), in: *Kyiv-Mohyla Humanity Journal*. 2019. 5, pp. 69–89
3. Troitskaya, A. The art of Giulio Clovio as «MADE IN ITALY» of Renaissance age, in: *Studia Culturae*. 2017. № 1 (31), pp. 108–116.

А. В. Худенко

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

**ГЕРМЕНЕВТИКА ГРІХА
(ЛЕКЦІЯ МАРТИНА ГАЙДЕГГЕРА «ПРОБЛЕМА
ГРІХА У МАРТИНА ЛЮТЕРА»)**

Якщо провести найпростіший кількісний аналіз тексту «Буття і Час», ми побачимо, що ім'я Лютера згадує лише двічі [1, Vd. 2, s. 13, 253]. Ці два випадки можна розглядати як другорядні по відношенню до проекту фундаментальної онтології та аналітики присутності. Однак, ці «випадки», навпаки, є прикладом тих простіших «молекулярних» операцій, які здійснюються, щоб підкреслити зсув у ході слідування та вказати напрямок проектування. У самому трактаті цей покажчик зсуву мається вже у наявності. Але ж скільки було витрачено зусиль, щоб зробити його очевидним та дієвим! Отже тільки ці два випадки відкривають широкі можливості задуматися про вплив Лютера на весь проект Гайдеггера.

Ймовірно, необхідно якось уникати тенденції, що склалася в дослідженнях Гайдеггера, віддавати перевагу «Буттю і Часу» як його *magnum opus*. У своїх численних вказівках та коментарях до «Буття і Часу», які робилися в 1936 році (опубліковані в 2018 році в окремому 82 томі), Гайдеггер не стільки перекреслює досягнуте, скільки ампліфікує: розширює і тим самим дозволяє побачити його інший зміст. У лекції 1964 року «Кінець філософії та завдання мислення» Гайдеггер назвав такий підхід «іманентною критикою», завдання якої полягає в тому, щоб отримати доступ до початку запитання та укорінитися в ньому [1, Vd. 14, s. 69].

Під час виконання цього завдання факторним є не стільки констатація факту перманентної тривалості шляху, скільки його визначення можливості продовжуватися, тобто в який спосіб він реактивує себе і має продовжувати себе. У зв'язку з цим у лекціях літнього семестру 1936 року Гайдеггер підкреслює: «“Буття і

Час” – це шлях, але не безпечне житло (Gehäuse), і той, хто не вміє йти, не повинен там селитися. І це – якийсь шлях, але не “цей” шлях (ein Weg, nicht der Weg), якого ніколи не буває у філософії» [1, Bd. 42, s. 111]. (Згадаймо, що Аристотель визначав *prote philosophia* як *episteme tis*: «якась епістема», що Гайдеггер розтлумачує як «шлях оволодіння орієнтацією (*beherrschende Sichauskennen*) у чомусь, у поведженні з річчю та ним самим» [1, Bd. 33, s. 153]).

Годологічний, запитальний, пошуковий характер прямування Гайдеггера змушує кожен раз запитувати про що власно йдеться, коли зустрічається слово «буття». Джон ван Б'юрен (John van Buren), наприклад, на підставі свого прочитання приходить до висновку, що Гайдеггер «настільки радикально змінив традиційне питання про буття, що врешті-решт перестав використовувати термін “буття” як позначення того, чого він прагнув досягти»; і нижче: «Гайдеггеріанці у своїх пошуках “буття” роками прагнули не того» [3, p. 28, 38]. Томас Шиан (Thomas Sheehan), який ніколи не вважав Гайдеггера «одержимим буттям», дає таку пораду: «Оскільки центральною темою Гайдеггера ніколи не було “буття” в жодній з його форм, і оскільки термін “буття” страждає від плутанини та абсурду, нам слід піти за Гайдеггером та відмовитися від слова “буття” як маркера *die Sache selbst*» [4, p. 188].

Щоб уникнути марність розмови про буття, ван Б'юрен говорить про *Vorhaben* Гайдеггера як «самодоповнюючий ланцюг»: «Різні напрями думки, сліди шляху, вигини, повороти, втрата рівноваги і “гайдеггеріанці” – все збігається на рівні його диференціації *Sache*, тобто на рівні нескінченно інтерпретуючого здійснення (*Vollzug*) та темпоралізації цього *Vorhaben*, хоча він також модифікується в процесі. Цей самодоповнюючий ланцюг начерків теми *фактичне життя / темпоральне буття*, яка розрізняється/відкрадається, йде від містичного “трансцендентного ставлення душі до Бога” в 1915–16 рр. до квазі-містичного відношення людина / *Ereignis* у 1919 р., квазі-новозаповітного відношення *пильне життя / кайрологічний час* у 1920–21 рр., неоаристотелевського відношення *практичне*

життя / кінезис у 1921–22 рр. та нео-неокантіанського відношення *Dasein / темпоральний схематизм* в 1926–27 рр., а потім занурюється до більш пізніших шляхів розуміння і навіть ще далі: туди, на що вплинув Гайдеггер» [3, р. 242].

Ці схематично зображені етапи та складки шляху – лише його вміст. Проте вміст завжди є випадковістю та не надає шляху стійкості, тобто можливості руху просуватися далі. Але, як здається, саме висвітлення можливостей руху і продовження шляху – сенсу буття було змістом Vorhaben Гайдеггера. Щоб бути співзвучним сенсу буття, Гайдеггер (мешканець гірської Німеччини, якому подобалися прогулянки) перебував у дорозі і прибував до місця, що призначено маршрутом, яке потім залишав, щоб рухатися далі: «Я завжди йшов у слід (Wegspur), але я йшов. Слід був ледь чутною обіцянкою, що передвіщала вихід у відкритий простір, або темним та збивав з пантелику, або спалахував, як проблиск, який потім довго вислизав від будь-якої спроби вимовити його» [1, Bd. 12, s. 130]. Wegspur – не просто звичайне алеманське слівце. Прямування у слід – це свідчення перебування в дорозі, і таке, що засвідчує себе карбуванням кроків.

Хіба може «філософія», яка окупована вже готовим словом, зрівнятися із перебуванням у дорозі? Гайдеггер відповідає на це питання, обираючи шлях: «Настав час позбутися звички переоцінювати філософію і тим самим вимагати від неї дуже багато чого. У нинішній світовій кризі потрібно менше філософії, а більше уважного мислення (Achtsamkeit des Denkens). Майбутнє мислення (das künftige Denken) вже не є філософією, тому що воно мислить спочатку, на відміну від метафізики – назви, тотожної філософії» [1, Bd. 9, s. 364]. Achtsamkeit des Denkens та künftige Denken звучить як тавтологія. Мислення взагалі не є: ніколи не в наявності. Те, що називають мисленням, – це, мабуть, оператор, який забезпечує перебування в дорозі та прибуття до того, що завжди попереду; фактор проектування, який налаштовується пильністю, обачністю, уважністю і спрямовує зміну в дорозі, коли жах змінюється страхом і далі – на тривогу, занепокоєння, трепет, хвилювання..., продовжується

задоволеністю та радістю (настроєм «як у свято», якщо згадати відомий вірш Гельдерліна, на який звернув увагу Гайдеггер) і завершується жахом смерті. У цьому інтервалі «загоряння-згасання» слід затриматись. І не тому, що традиційне уявлення про нього пов'язане з визначенням життя, яке здатне до мислення. Скоріше, навпаки: мислення, як оператор зміни розмірності руху, спонукає світ «казатися по-різному» (λε'γεται πολλαχως): вилити власну надмірність і насичувати себе присутністю різного, у тому числі різних життєвих форм.

Гайдеггер почав уважно читати Лютера ще 1918 року. Переїзд у 1923 році з «католицького Фрайбурга» до «протестантського Марбурга» дав йому можливість продемонструвати своє знайомство з лютеранською спадщиною. Це сталося у зимовому семестрі 1923–24 років на семінарі Бультмана з «Етики Павла». Протоколи семінару свідчать, що Гайдеггер був активним у обговоренні лютеранського тези про виправдання віри актом Божого суду і, у зв'язку з цим, складний характер взаємозв'язку між вірою та етичною дією. Гайдеггеріанські тлумачення 6-го розділу Послання до Римлян (про звільнення від гріха через вдячну покірність Богу) було продовжено учасниками семінару артикуляцією перипетій виконання етичних заповідей та особливих вимог до християн. Обговорення вимог совісті, звернення до провини, *krisis* шляхів рішення і *kairos* самого рішення, певним чином, підготували ґрунт двочасткової лекції (14 і 21 лютого 1924 р.) Гайдеггера «Проблема гріха у Мартіна Лютера».

Вказавши на активну участь Гайдеггера у семінарі Бультмана, не можна не звернути увагу на його лекторське навантаження саме в цей час. Останні лекції, які Гайдеггер читає у Фрайбурзькому університеті, – «Онтологія. Герменевтика фактичності»; курс стоїть у розкладі літнього семестру 1923 р. [1, Bd. 63]. Перший курс лекцій у Марбурзькому університеті (зимовий семестр 1923–24 рр.), – «Вступ до феноменологічного дослідження» [1, Bd. 17]. Не зупиняючись на змісті цього курсу, просто перерахуємо його основних «діючих осіб»: перша частина курсу – Аристотель та Гуссерль; друга – Декарт, «схоластична

онтологія» та Гуссерль. У лютому Гайдеггер, закінчуючи лекції «Вступу», готується до літнього семестру. У розкладі лекцій на квітень – вересень вказані лекції з Августина. Однак Гайдеггер вирішив замінити його курсом «Основні поняття Аристотелівської філософії» [1, Bd. 18], щоб підготуватися до публікації книги про Аристотеля, яка планувалася ним з 1922 року. У липні 1924 року у Марбурзькому теологічному товаристві Гайдеггер читає лекцію «Поняття часу».

Виступ Гайдеггера на семінарі Бультмана стоїть у своєрідному епіцентрі зсуву, який виникає на його дослідному та життєвому шляху. Зміст курсів показує, що увага Гайдеггера зміщається з розробки феноменології релігії до пошуку принципово а-теїстичного методу. «А-теїстичний» тут належить до відокремлення власно філософської позиції, яка вимагає, аж ніяк, не виведення Бога «за дужки» і не філософського обґрунтування віри, але необхідності артикуляції перипетій віри, виявлення змісту її неминучості для перебування у світі.

Буквально на початку лекції питання звучить так: «Об'єктом богослов'я є Бог, його темою – людина з погляду того, як вона стоїть перед Богом. Але бути людиною – отже водночас перебувати у світі, і тому перед людиною стоїть і проблематика світу у його повноті. Богословські дослідження Лютера отримали особливий напрямок, починаючи з проблеми гріха. Наше питання тепер звучить так: Що означає “гріх”, коли ставлення людства до Бога сприймається як богословська проблема? Ця проблема тісно пов'язана з питанням про первісний стан людства *in iustitia originalis* (у початковій праведності. – А. Х.). Бо ми запитуємо про людину в момент її виходу з Божих рук» [2, s. 28].

Читаючи Лютера, Гайдеггер підкреслює, що «у момент виходу з Божих рук» людина опиняється у світі у гріху, *in status corruptionis*. Гайдеггер, повторюючи Лютера, формулює силіогізм: якщо у світі, то у гріху; саме перебування у світі є «станом зіпсованості». Більше того, «чим більше недооцінюється радикальність (тобто укоріненість. – А. Х.) гріха, тим більше недооцінюється спасіння, і Боговтілення позбавляється своєї потреби. Таким чином, у Лютера виявляється основна тенденція:

corruptio (зіпсованість. – А. Х.) людського буття не може бути зрозуміла досить радикально; це на відміну від схоластики, яка завжди говорила про послаблення *corruptio*» [2, s. 29].

Позиція про початкову радикальну корумпованість природи людини мовою Гайдеггера звучить так: Буття людини як таке є гріх; гріх не є характеристикою морального стану людини, але є його дійсним ядром ??[2, s. 31]. Таким чином, порушуючи теологічну проблему гріха у Лютера, Гайдеггер розглядає гріх як екзистенціал перебування у світі. Звісно, ??гріх – це «ніщо інше, як протилежність вірі» [2, s. 31]. Однак, як стверджує Гайдеггер, «людина може зрозуміти віру, тільки якщо розуміє гріх, і можна зрозуміти гріх тільки в тому випадку, якщо людина правильно розуміє сутність власно себе» [2, s. 33]. Таким чином, перебування у гріху / у світі порушує епістемологічну проблему: розуміння себе через розрізнення та артикуляція власно розрізнення як початок розуміння.

Схоластична *theologia gloriae*, яка «розглядає невидиме творіння Бога так, як воно сприймається людиною, і називає зло добром, а добро злом», не може допомогти ні в розумінні суті людини, ні в необхідності Бога. «Їй протистоїть *theologia crucis*, яка виходить із реального стану речей» [2, s. 30]. Як стверджує Гайдеггер, щоб побачити реальний стан речей, Лютер наголошує на *affectus subtilissime carnalis*, найпростіших операціях плоті, і, тим самим пропонує *corruptio amplificanda est* [2, s. 29].

Не будемо поспішати передавати використане Лютером і процитоване Гайдеггером слово *amplifico* лише як «посилення». Швидше за все, йдеться про необхідність розширити, і у цієї ширі – саме тут помітити, як здійснюються найпростіші операції, коли, тобто під час їх тривання, жива істота у занепокоєнні та стурбованості шукає своє місце у світі, намагаючись якось розмістити себе в ньому.

Таким чином, можна припустити, що гріх помічається Гайдеггером як джерело герменевтики присутності живої істоти у світі; початок і чинник тривалості шляху, перебування у якому дозволяє якійсь істоті називати себе живою. У зв'язку з цим не здається парадоксальним те, що окопування у стані неляканого

ідіотизму, фантазії та алібі виправдання та неминучості спасіння, скоріше, мертвить, ніж дозволяє жити.

Nah ist

Und schwer zu fassen der Gott.

Wo aber Gefahr ist, wächst

Das Rettende auch.

Близько

Й Бога важко досягти

Але там, де небезпека зростає,

Спасіння теж.

Слова Гельдерліна завжди були у пам'яті Гайдеггера.

Список використаної літератури

1. Heidegger M. Gesamtausgaben. Frankfurt-am-Main: Vittorio Klostermann.
2. Heidegger M. Das Problem der Sünde bei Martin Lu Sachgemäße Exegese: Die Protokolle aus Rudolf Bultmanns Neutestamentlichen Seminaren, 1921–1951. Bernd Jaspert (Hrsg.). Marburg: Elwert, 1996. S. 28–33.
3. Buren van J. The young Heidegger: rumor of the hidden king. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. 440 p.
4. Sheehan T. A Paradigm Shift in Heidegger Research / Continental Philosophy Review, 2001. № 34. P. 183–202.

Шевцов С. П.

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

ТЕМА НАСИЛЬСТВА У РАННІЙ ГРЕЦЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Поняття «насильство» – одно з тих, які важко визначити, з чим погоджуються майже всі дослідники. Його важко визначити в теоретичному плані, але, нажаль, воно є дуже вагомим у житті, настільки вагомим, що складно навіть уявити життя без нього. Тим не менш такі спроби завжди існували і існують сьогодні, більш того, в останні десятиліття їх все частіше намагаються позбавити статусу утопії. Цей розгляд присвячений спробі розглянути, як позначалася присутність насильства в іншій культурі.

Така постановка питання підіймає велику кількість методологічних питань, головне з яких можна сформулювати наступним чином: якщо ми сьогодні не здатні чітко відокремити насильство від інших форм поведінки, яким чином можемо ми зробити таке виокремлення на матеріалі ранньої грецької поезії? В умовах стислої доповіді це питання не може отримати задовільного розв'язання. Наша мета полягає лише у тому, щоб позначити наявність опису насильства у грецькій поезії та придивитися до того, яке вираження воно там отримує. Єдине, що слід позначити, що ми будемо спиратися не виключно на наявність в тексті відповідних грецьких термінів – іменників βία або ἔβρις та дієслів βιάζω та ἔβριζω (а також близьких до них за значенням) – але на опис дій або стосунків, які ми сьогодні могли би позначити як насильницькі. Реконструювання уявлень давніх греків щодо насильства є окремим і надзвичайно складним питанням.

В будь-якому разі починати слід з Гомера, бо його поеми слугували зразком та джерелом для всієї пізнішої грецької лірики, а частково – і трагічної поезії. *Іліада* дає значну кількість прикладів насильницьких дій, навіть, якщо залишити осторонь

бойові сцени в чистому вигляді. Але важко не звернути увагу на ту лють, з якою переможець поводить ся з враженим противником: Агамемнон вбиває сина Антимаха, котрий благає його про помилування, відрубає йому голову і руки і стусаном відкочує від себе тіло (Лл. XI 146-147); в іншому епізоді Патрокл запрошує Аякса до знущання над тілом Сарпедона, сином Зевса (Лл. XVI 559-560); після загибелі самого Патрокла, вже Гектор оголює вбитого ворога і тягне його геть, щоб відсікти йому голову і кинути тіло міським псам (Лл. XVII 125 і далі); а після того, як Ахілл вражає Гектора, переможець сам знімає з нього обладунки, а всі ахейці, що знаходилися поблизу, встромляють у труп свої списи (Лл. XXIII 368 і далі); більш того, пізніше Ахілл, проткнувши крізь щиколотки Гектора ремені, тягне його в пилу за своєю колісницею, з тим самим наміром кинути труп ворога собакам (Лл. XX 395); навряд чи позбавлені побоювання батька Гектора, Пріама, що Ахілл розрубить тіло його сина на шматки (Лл. XXIV 408 і далі). Таких епізодів в *Iliadi* безліч, значним чином оповідь поеми просто переходить від одного випадку до наступного. Чоловіків вбивають з люттю, жінок гвалтують, тих, хто зазнав поразки, очікує смерть або рабська доля.

В деяких епізодах важко встановити, чи можна говорити про насильство – з нашої позиції деякі епізоди безумовно слід визнати насильством, але для сучасників навряд чи вони розумілися такими. Наприклад, коли в кінці третьої пісні, після того, як Паріс програв свій поєдинок Менелаю і врятований Афродітою, сховався в своєму будинку, Єлена не хоче його втішати, але Афродіта примушує її зробити це (Лл. III 389 і далі). Цей примус є скоріше психологічним, а не фізичним насильством, втім богиня змушує Єлену підкоритися прямою загрозою.

Певну відміну ми знаходимо в *Odisei*. Там також достатньо прикладів прямого фізичного насильства, достатньо згадати, наприклад, деякі дії женихів, але значно більш показовим є розправа Одисея та Телемаха із служницями, які привітали женихів та ділили з ними ложе: Телемах відмовляється позбавити їх життя «чистою смертю» та вішає, і вони висять «Наче дрозди тонкокрилі чи дикі голубки» (Од. XXII 460 і далі); ще більш

виточене покарання очікує Мелантія, йому відтяли носа, вуха та геніталії, потім відрубують ноги та руку і кидають собакам (*Од.* XXII 475 і далі). Але разом з такими окремими прикладами, слід зазначити, що вся поема побудована як розповідь про насильство над Одиссеєм з боку богів. В цьому плані вся поема має ту саму схему, що й відома народна казка про Колобка: майже кожний, кого зустрічає Одиссей у своєму мандруванні, намагається вчинити над ним насильство, втім він так саме поведився з іншими на початку подорожі, коли мав багато кораблів та воїнів.

Треба визначити, як надзвичайно цікаву, роль богів, бо саме вони перші намагаються довести завдяки насильству перевагу над людьми (а також один над одним). Насильство присутнє в поемах як природна складова цього світу, і тут нам неважливо, чи це люди вподібнюються богам, коли утворюють насильство, чи навпаки, як вважають дослідники, лише переносять на них власні форми поведінки. Згадаємо, що у *Вакханках* Еврипіда Діоніс доводить, що він бог, якому слід поклонятися, саме через жорстоке насильницьке покарання для фіванського царя Пенфея, якій відмовлявся шанувати цього бога відповідними ритуалами. Зрозуміло, цей приклад відноситься до іншої епохи, але він може слугувати підкріпленням припущення, що такі уявлення склалися раніше і довго трималися. Характерно також, що греки навіть в спокійній безболісній смерті вбачали стрілу Артеміди (*Іл.* VI 428).

В *Теогонії* Гесіода генеалогії богів також значним чином складаються з насильницьких дій. Кронос затверджує свою владу через насильницькі дії над своїм батьком, Ураном, і в свою чергу стає жертвою подібних дій від свого сина, Зевса. Олімпійці отримують верховну владу як наслідок гігантомахії – ключової події встановлення цивілізації, як її розуміли греки, перемоги одних богів над безсмертними богами-титанами. В *Роботах і днях* мова йде нібито зовсім про інше, але і там Гесіод починає з походження заздрості – богині Ериди, точніше, він відзначає, що їх дві, і якщо старша корисна людям, то друга, молодша, пов'язана з насиллям і вносить у світ війну та ворожнечу (*РiД* 14). Наступний сюжет – про створену за наказом Зевса Пандору, яка сприляла виникненню на Землі нещастя, але зі слів Гесіода не

можна зробити висновок, чи були серед летучих бід якісь види насилля. А далі йде викладення відомого міфу про п'ять поколінь людей, і тут автор чітко позначає, що перші три Зевс робить такими: кожне наступне гірше за попереднє, тобто за волею Зевса люди все більше рухаються у бік насильства, яке виникає з третім поколінням: «віддані Аресовій справі, яка спричиняє навколо стони та насильство» (*РiД* 145-6). Щодо нинішнього, п'ятого покоління, то воно буде деградувати у бік насильства: «правом стане сильна рука» (*РiД* 192). Потім відбувається певний зворот, і Гесіод радикально змінює позицію: насильство вже не виходить від богів (перш за все від Зевса), а навпаки, Зевс слугує гарантом справедливості і карає тих, хто творить зло: «Голосу Правди слухати вмій, насилля – цурайся! Це ж бо Кроноса син уклав закон такий людям» (*РiД* 274-5. Пер. А. Содомори). Гесіод не надає будь-якого обґрунтування такої зміни позиції, навіть не можна казати, чи усвідомлює він наявність певної суперечливості у своєму викладенні. Схоже на те, що така сама суперечливість може бути знайдена і у фрагментах інших творів Гесіода, але їхній стислий характер та неповнота не дає можливості робити остаточні висновки. Схоже на те, що Гесіод був противником насильства та прихильником справедливості та права, але водночас джерело насильства вбачав у природному стані, безальтернативним джерелом якого для нього виступали боги.

В *Гомерівських гімнах* також неодноразово згадується насильство – і відносно могутнього і сурового Аполлона, якого бояться майже всі інші боги, і стосовно Деметри, чию доньку Кору насильно викрав та зґвалтував Аїд (з дозволу Зевса), і багатьох інших богів. Нормальне ставлення до богів з боку людей – тремтіння перед їхньою могутністю. Боги доводять свою перевагу головним чином силою, відкрито використовуючи насильство до тих, хто не ставиться до них з певною повагою та не шанує їх відповідними ритуалами.

Рання грецька лірика дійшла до нас переважно в уривках, більша частина того, що ми маємо – це святкові поезії, присвячені шануванню богів та людей. Головна її спрямованість – підняти до урочистості сучасні та повсякденні події, але разом з цим вона

розкриває внутрішнє життя людини, її місце в цьому світі, її радощі, страждання та біль. Поети досягають цього переважно завдяки використанню міфів та певного типу висловлювань (ідіом), що надає земним подіям божественну або героїчну відповідність.

Присутність теми насильства у ліричній поезії ми тут можемо тільки позначити. Обмежимося розглядом лише деяких авторів, бо це занадто велика і складна тема для стислого огляду. У Архілоха, війна, найманця, людини пристрастей, насильство постає в двох основних формах: як те, що створюють люди по відношенню до інших людей, та як те, що створюють боги для людей. Але, як це не дивно, ці два різновиди збігаються в тому, що той, хто чинить насильство, має перевагу над своєю жертвою. Архілох високо цінує справедливість та право, але, на відміну від Гесіода, не дуже вірить в його існування в цьому світі. «Міра гостинності в нас – смертні дари ворогам», «...в цьому я таки мастак: Злом за зло відповідати, ще ж – і неабияким», «Злидарі, мої країни...», «Хай там що, а правда в тому, що Арес – для всіх один» (вірші Архілоха наводжу у перекладі А. Содомори). Інший вид насилля – це, як то не дивно, любов, бо вона відіймає pokій, створює нещастя для людини, відіймає кінцівки та ще й розум з душевною рівновагою. Любов – від богів, тут немає сумніву, а от джерело людських злочинів встановити складніше. Іноді складається враження, що думка спричинити зло іншій людині – також від богів («Розгніваний на тебе, що за бог такий [На крок той підштовхнув тебе?]»), а іноді здається, що за думкою поета люди самі через власні пристрасті творять насильство над іншими. Сам Архілох також не чужається цього і вбачає в ньому встановлення порушеної другом-ворогом справедливості.

Саффо майже не звертається до теми насильства, але кризь її опис життя дівчини та жінки весь час можна відчутти трагічність такої долі через її знаходження у полоні власних почуттів та водночас у зовнішній владі чоловіків. Тут важко робити якісь висновки, але можна відзначити, що божественна складова насильства певним чином прихована за чарівним складом її віршів. «Не в силах ткати я – Серце болить, О рідна мамо! Жагою, мов вогнем, Мучить мене Кіпріда ніжна» (тут і далі – переклад Г.

Кочура). «Тільки образ твій я побачу – слова Мовить не можу. І язик одразу німіє, й прудко Пробігає племін тонкий по тілу. В вухах чути шум, дивлячись, нічого Очі не бачать. Блідну і тремчу, обливаюсь потом, Мов трава пожовкла, безсило никну, От іще недовго й, здається, має Смерть надлетіти...». «І кого схилити Пейто повинна У ярмо любовне тобі? Зневажив Хто тебе, Сапфо?» Безумовно, суто формально це важко вважати описом насильства, разом з цим, безправна та вразлива доля героїнь Сапфо змушує відчувати весь час присутність насильства як деякої тіні. Характерно, як і в інших вимірах, Сапфо поєднує та сплітає насильство зовнішнє і внутрішнє майже до неможливості їхнього розділення. І тут важко провести межу між богами та чоловіками, між тим, що вторгається ззовні, і тим, що діє з середини.

В поезії Алкея насильство присутнє більш явно, чому сприяло, можна припустити, його бурхливе життя, участь принаймні у двох битвах та постійне протистояння владі (аж до вигнання) рідного міста Мітилені. Разом з цим Алкей значно менш за своїх попередників відносить насильство до богів. В його віршах воно нібито поступово спускається на землю. Хоча в його гімнах воно також існує між богів (фрагмент гімну Гефесту – фр. 349 за збіркою Едгара Лобеля та Деніса Пейджа, – де Арес загрожує привести Гефеста насильно), боги рідше втручаються у справи людей, принаймні насильницькими діями. Насильство головним чином породжується самим людьми у їхньому політичному протистоянні. Боги менше присутні у земних справах, навіть любов він розуміє переважно як чисто людське почуття і далекий від думки, що це нещастя, яке боги посилають смертному.

Таким чином, можна обережно припустити, що в ранній грецькій поезії ми простежуємо поступову зміну розуміння насильства – від цілісного сприйняття його як божественного втручання богів до перекладання відповідальності за нього значною мірою на саму людину та умови існування людського суспільства.

Щокіна О.

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

ФЕНОМЕН ЩОДЕННИКА В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

Історично форма щоденника створюється як літературно-художня форма, як твір і часто асоціюється з побутовим жанром. Щоденник в візуальному мистецтві можна визначити як певні нариси, замальовки, текст, етюди або ескізи, які фіксують не ретроспективний, а процесуальний погляд людини на себе і на життя, вони не мають адресата, або адресовані собі чи непрямому адресату. Щоденник розкриває інформацію не для сторонніх очей, описує події як особистої, так і глобальної значущості, із зазначенням дат створення і з періодичною поповнюваністю. Цікавим прикладом може стати творчість японського концептуального художника Он Кавари, який з 1966 року працював над серією «Today». На однотонному полотні він малював поточну дату щодня. Готове полотно він складав в картонну коробку разом з газетою, яка виходила того ж дня, як він створював свою роботу. Якщо митець не встигав завершити свій твір, він знищував його і наступного дня починав новий твір. Кожен твір відображав день його життя. Кожен день, як і кожен твір є унікальним, на думку Он Кавари, його не можна продовжити чи перенести. Життя відбувається тут і зараз. Він використовував різні розміри полотна, різну мову, різний колір, в залежності від того, де він знаходився і де створював свої полотна. Ця серія продовжувалась майже п'ятдесят років.

Щоденниковим записам властива фрагментарність, нелінійність, порушення причинно-наслідкових зв'язків, інтертекстуальність, авторефлексія, змішання документального та художнього, факту та стилю, принципова незавершеність і відсутність єдиного задуму. Особливість щоденника, як жанру,

пов'язана з тим, що в ньому завжди присутнє авторське Я і разом з тим створюється певний новий образ Я і его-концепція. Інтимність та відвертість при створенні дозволяє зіставити щоденник зі сповіддю. Датування та зв'язок з конкретним часом створення, свого роду «гіперактуальність» співпадає із хроніками та пов'язаними з ними жанрами (подорожами, ходіннями, дорожніми щоденниками). Як приклад можна навести творчість сучасної української художниці Влади Ралко. Її проекти «Китайський щоденник», «Київський щоденник» та «Львівський щоденник» через структуровані щоденникові записи, ескізи, малюнки відображають події соціальні, політичні, які пропущені через її власне життя та інтерпретовані в метафоричні образи.

Цікавим буде зіставити щоденники та листи, часто можна спостерігати, як думки, що виявилися у щоденнику, розробляються й у листах до різних адресатів. Особливість створення щоденників надає їм фрагментарність, властивість, яка характерна також до жанру записок. Про збіг жанрів щоденника та записників у творчості художників можна сказати, що все, що пише художник, – це частина його професійної діяльності, будь-який запис – потенційний твір-ескіз, матеріал, з якого погім робиться Твір. Тому в такому сенсі щоденник художника мало чим відрізняється від «записних книжок». Як приклад можна навести проекти відомої французької художниці Софі Каль «Записна книжка», «Сплячі» або «Будь ласка, слідуй за мною». В цих проектах автор використовує листування, записники, стеження та створює дивні відверті щоденники як творчий метод. І саме тому, що щоденник художниці завжди тією чи іншою мірою орієнтований на наступний «художній» твір, це не тільки щоденник, а і Твір, тобто щоденник іншого типу.

Нарешті, щоденники – це особистий досвід, що зближує жанр з автобіографією або автопортретом. Прикладом щоденниковості, як шокуючої відвертості, інтимності, автобіографічності може стати творчість відомої представниці групи «Молоді британські митці» Трейсі Амін. А саме її скандальна інсталяція «Моє ліжко». Це було апогеєм демонстрації публіці свого особистого життя.

Інсталяція «Моє ліжко» виступала щоденником депресивного стану художниці. Ліжко розповідало про те, яке життя вела художниця на протязі свого депресивного стану: жовті розводи на м'ятих простирадлах, протизаплідні пігулки, порожні пляшки з-під горілки та інші речі, які були свідченнями її життя.

Однією з найважливіших рис щоденника є особливість організації самого твору та неодмінне датування, опис подій, які ще не встигли стати минулим. Цей метод структурування розповіді дозволяє співвіднести жанр щоденника з хроніками. Проте системотворчим чинником у хроніках стає час, у щоденниках – життя і переживання автора. Значний також і той факт, що хроніки, як і щоденники, отримують художній аналог в епоху Відродження, починаючи з п'єс-хронік Шекспіра, і аж до творів Дос Пассоса, в яких багато дослідників уловлюють риси хронік. Однак хроніки не набувають такого широкого літературного поширення, оскільки на ранніх періодах свого розвитку залишаються жанром «для обраних», але в сучасних візуальних практиках відображаються в дивному синтезі жанрів щоденника та хроніки. Як приклад можна навести вже згаданій ще Влади Ралко і також творчість відомої американської художниці Сінді Шерман. Хоча на всіх своїх творах вона була сама собі моделлю, але ці твори не можна назвати автопортретами. Вона створювала щоденники-хроніки, які відтворювали архітепчні образи епохи. Сінді Шерман є серійним художником. Її серії «Кінокадри без назви» або «Портрети світських дам», де вона стає моделлю, створюють певну хроніку епохи та її життя, переосмислення світу відбувалося через власне перевтілення.

Є дуже багато прикладів літературних і художніх, які в інтимних форматах розповідали про себе і світ, який їх оточував. Поступова «демократизація» жанру щоденника привела до того, що авторами щоденників ставала дедалі більша кількість людей. Саме автори щоденників в історичному ретроспективному погляді дозволили нам осмислити, як окремі індивідууми і персоналії були частиною тої реальності, того часу і середовища, що формувало їх, як особистість. Важливим для розуміння художників є саме

те, що вони для виразності використовують інші методи, ніж письменники. Якщо літературні щоденники оповідають певну історію і посилаються до Вашої уяви, до розуміння літературного бекграунду і вміння добудувати ці образи, то художники діють таким чином, що пропонують цей образ, посилаються саме до нього, очікуючи, що Ви бачите цю схожість нашого колективного досвіду сьогодення і через ці образи відновите історію.

Тема щоденника набуває особливого значення в українському сучасному мистецтві. Наприклад, в рамках проекту Українського дома «Про українське» та виставки «Ти як?», яка створена спільно Українським домом, Музеєм сучасного мистецтва та Платформою «культури пам'яті: минуле, майбутнє мистецтво» через щоденникові записи митців відтворюється життя України під час війни.

Можна зробити висновок, що щоденник в сучасному мистецтві виступає приводом нового рівня відвертості і пов'язується з категорією інтимізації, а також стає видом і матеріалом щодо осмислення себе та історії, стає самостійною художньою формою висловлювання. Літературне поняття щоденниковість закріплюється в візуальних мистецьких практиках в ролі мистецького жесту, цікаво виражається в часом провокативних сучасних мистецьких проектах, створює альтернативний потік і хід розвитку історії через індивідуальні особисті погляди та переосмислення дійсності.

ЗМІСТ

Афанасьєв О. І. Філософський стрижень гуманітарних теорій	5
Barkouski P. The transformation of values and goals of the civic movements for democracy in the post-soviet countries of Eastern Partnership	8
Бєвзюк Н. П. Біблійна теологія та екзегеза	12
Бородина Н. Музичні перфоманси як акції арт-активізму за часів повномасштабного вторгнення	16
Гладун Є. Д. Втілення пейзажу в образотворчому мистецтві Китаю	20
Голубович І. В. “Universus mundum” П. Біццеллі та універсалії культури О. Кирилюка: порівняльний аналіз	24
Готинян-Журавльова В. В. Про систему загальнолюдських цінностей і відповідальність вченого за своє відкриття	26
Грабіна Д. Д. Масова людина як проблема: Х. Ортега-і-Гассет	29
Золотарьова К. Транслітерація з японської, корейської, китайської, санскриту в наукових публікаціях та дослідженнях	32
Калаус М. Формування нових релігійних рухів як предмет наукового дослідження	34
Кирилюк О. С. Бог, риза та «линовище»: універсалія безсмертя у сквородинівському наративі	38
Ковальова Н. І., Левченко В. Л. Особливості репрезентації шоу-проектів в медіапросторі	43
Колесник О. С. Образ крота в анімалістичній літературі ...	45
Коннікова О. К. Використання ігрових технологій під час викладання культурології	49
Кришевська Л. Святослав Ріхтер. Портрет в питаннях	54
Крошена С. Д. Відображення первісної гри у сучасній масовій культурі	58
Кульбіда В. В. Біблійні сюжети в творах Рембрандта	61

Кулябко М. О. Роль війни у пересмисленні цінностей	66
Лопуга О. І. Мораль як фундаментальний аспект соціальної реальності	70
Марченко Д. Р. Роль кольору у творчості Вінсента ван Гога і Поля Гогена	72
Михайлюк О. В., Вершина В. В. Інформація і реальність	74
Онищенко Ю. Б. Аналіз впливу методів монтажу на систему знаків у кінематографічних творах	78
Павлова О. Ю. Глобальна культурна індустрія та «геополітики емоцій»: проблема співвідношення	82
Плетень В. А. Постсекулярність як феномен ХХІ століття: основні характеристики та передумови	83
Raikhert K. A Bizarre Situation with the Laws of Logic	88
Ryzhik M. New Interpretation of Hindu Philosophy: Cultural Preservation or Modernization of Ancient Wisdom	90
Рогожа М. М. До питання про античні витоки етики	94
Роджеро О. М. Філософія як покликання і як професія	97
Сапіга С. М. Загублені серед фрагментів	99
Секундант С. Г. Марат Верніков як людина та філософ ...	102
Старовойтова І. І. Категорії як тема філософування в сучасному гуманітарному дискурсі	107
Сумченко І. В. Г. Зіммель про трагедію сучасної культури	112
Теліщук У. М. Сюрреалізм як прагнення до створення перевороту у свідомості	117
Тимошенко А. Кінематограф як стратегія пропаганди війни та антимілітарного опору	120
Томашевська-Гарачук Ю. М. Стратегії творчого мислення у Ірані на початку ісламської доби	122
Troitskiy S. How to research “cultural contraband”: three directions	127

Худенко А. В. Герменевтика гріха (лекція Мартіна Гайдегера «Проблема гріха у Мартіна Лютера»)	130
Шевцов С. Тема насильства у ранній грецькій поезії	137
Щокіна О. Феномен щоденника в сучасному мистецтві ...	143

Наукове видання

**IV ВЕРНИКОВСЬКІ ЧИТАННЯ
(2024)**

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 06.05.2024. Формат 60x84/16.
Ум.-друк. арк. 8,72. Наклад 10 пр.
Зам. № 2794.

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