

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

## **VI ВЕРНИКОВСЬКІ ЧИТАННЯ (2026)**

**МАТЕРІАЛИ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ  
ПАМ'ЯТІ МАРАТА ВЕРНИКОВА**

Одеса  
ОНУ імені І. І. Мечникова  
2026

**УДК 1:130.2(082)**  
**Ш994**

**Редакційна колегія:**

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

*Рекомендовано до друку вченою радою факультету історії та філософії  
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.  
Протокол № 9 від 27.05.2026 р.*

**Ш994** **VI Верниковські** читання (2026) [Електронний ресурс] :  
матеріали наук. читань пам'яті Марата Верникова / відп. ред.  
В. Л. Левченко. Електронні текстові дані (1 файл : 1,1 МБ).  
Одеса : ОНУ імені І. І. Мечникова, 2026. 172 с.  
ISBN 978-617-8945-02-2

Збірка містить тези доповідей та статті, представлені на VI міжнародній конференції «Наукові читання пам'яті Марата Верникова», яка відбулася у 2026 році в місті Одеса, Україна, на базі факультету історії та філософії Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

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

**УДК 1:130.2(082)**

ISBN 978-617-8945-02-2

© Автори статей, 2026  
© “Одеська гуманітарна традиція”, 2026  
© Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова, 2026  
© Центр гуманітарної освіти НАН України, 2026



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»

### **МЕТОДОЛОГІЧНІ ІДЕАЛИ ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

Методологія гуманітарних наук є фундаментальною складовою сучасної наукової картини світу, оскільки визначає принципи, засоби та логіку дослідження людини, культури та внутрішнього світу. Вона формується на перетині філософії, історії науки, соціології знання, конкретних гуманітарних дисциплін, відображаючи специфіку пізнання явищ, що мають смислову, ціннісну та символічну природу.

Специфічність методології гуманітарного знання була осмислена ще Вільгельмом Дільтеєм, одним із засновників розмежування природничих та гуманітарних наук, який обґрунтував відмінність між поясненням та розумінням. Це розрізнення стало методологічною основою гуманітарних наук, оскільки їхнє завдання полягає не лише у встановленні причинно-наслідкових зв'язків, а передусім у розкритті внутрішніх смислів людської діяльності. Адже розуміння це і є приписування або розкриття смислу.

Подальший розвиток ідеї розуміння тісно пов'язаний із філософською герменевтикою, особливо у викладі Ганса-Георга Гадамера та Мартіна Гайдеггера. Вихідною тут є знаменита теза Гадамера про те, що розуміння завжди є інтерпретацією, яка відбувається в горизонті традиції. Дійсно, дослідник не може бути повністю об'єктивним, оскільки його мислення формується під впливом культурного та історичного контексту. Таким чином, методологія гуманітарного знання визнає неминучість упередження, правда, трактуючи їх не як перешкоду, а як умову пізнання. На цьому шляху поняття інтенціональності Едмунда Гуссерля суттєво вплинуло на методологію гуманітарного знання, оскільки сприяла аналізу смислів, що конститууються у свідомості суб'єкта.

Певною протилежністю став структуралізм, який прийшов зі структурної лінгвістики завдяки Фердинанду де Сосюру, а не з

філософії, як багато методологічних ідей гуманітарного пізнання [2]. Хоча і філософія не була в цьому сенсі байдужою, з огляду на Мішеля Фуко [5]. До речі, важливо, що методи структуралізму поширились досить широко. Структуралізм реалізувався і в психоаналізі, і в антропології, і в історії, і в літературознавстві. Цей підхід дав можливість виявити пояснення в гуманітарних дослідженнях, наприклад структурні пояснення, що перегукувалось з «пояснювальним» природознавством і наближало гуманітарні теорії до загальнонаукових ідеалів. Крім того, ідея Роланда Барта про смерть автора в деякому сенсі надала певної об'єктивності інтерпретаціям тобто розумінню. Хоча популярність і вплив структуралізму у 80-і роки ХХ століття зійшов нанівець, без нього не було б подальшого прогресу в гуманітарних дисциплінах.

Наблизити методологію гуманітарного знання до загальнонаукових ідеалів намагався Макс Вебер концепцією соціології розуміння [3], де він наголошує, що завдання соціально-гуманітарних наук полягає у інтерпретативному розумінні соціальної дії для причинного пояснення її перебігу і наслідків. Тобто, інтерпретація та пояснення можуть діяти як взаємодоповнюючі методи.

Не всі корифеї гуманітарної методології згодні з такою парадигмою. Скажімо, Гадамер підкреслював історичність і контекстуальність будь-якого розуміння, що робить неможливим створення універсального методу, незалежного від традиції та інтерпретативної позиції дослідника. Не менш радикальну позицію займали представники постструктуралізму і постмодернізму, зокрема Жак Дерріда та Мішель Фуко, які піддавали сумніву саму ідею стабільних методологічних основ. Фуко доводив, що знання завжди є продуктом дискурсивних практик і владних відносин, а тому не може існувати у вигляді єдиної універсальної системи. У цьому сенсі будь-яка методологія є історично обумовленою та відкритою до перегляду.

Деякі структуралісти, переосмисливши, засади структуралізму розвивали постструктуралістські і постмодерністські ідеї, відмовившись від пошуку об'єктивних

структур і проголосивши суб'єктивність істини, її залежність від контексту і пізнання світу через змінні тексти. Це знову віддалило гуманітарне знання від ідеалів природничих наук. Втім постмодерн дещо похитнув навіть ідеали природознавства, які здавались непохитними [4].

Суттєво, що сьогодні метамодерн намагається відновити довіру до науки і загалом до ідеалів модерну, вносячи в методологію гуманітарного знання нові ідеї типу осциляції, постіронії тощо [1].

Мабуть, зараз не існує єдиного методологічного ідеалу в гуманітарних дисциплінах. Скоріше можна констатувати методологічний плюралізм. Гуманітарні науки використовують різні підходи: герменевтичний, феноменологічний, структуралістський, критичний тощо, залежно від предмета дослідження і поставлених завдань. Такий плюралізм не є недоліком, навпаки, він відображає складність і багатовимірність об'єктів гуманітарного знання.

### Список використаної літератури

1. Афанасьєв О. Метамодернові мандри: від іронії до метаіронії // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 2(38). Сковородіана: мандри філософування – 2. Одеса: Акваторія, 2022, С. 28–38 (фах). URI: <http://dspace.opu.ua/jspui/handle/123456789/14222>.
2. Афанасьєв О. Філософський стрижень гуманітарних теорій // IV Верниковські читання (2024): Матеріали Наукових читань пам'яті Марата Верникова / відп. ред. В. Л. Левченко. Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2024, С. 5–7. URI: <http://dspace.opu.ua/jspui/handle/123456789/14417>.
3. Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика. Київ: Основи, 1998, 534 с.
4. Ліотар Ж.-Ф. Що є істина? 2003. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n30texts/liotar.htm>.
5. Фуко М. Археологія знання. Київ: Основи, 2003, 326 с.

**Будзинська Т. Д.**  
студентка 4 курсу,  
кафедра культурології,  
Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

## **СОЦІАЛЬНИЙ КАПІТАЛ КІНОСПІЛЬНОТИ ЯК ЧИННИК СТІЙКОСТІ ІНДУСТРІЇ В КРИЗОВІ ПЕРІОДИ**

Розгляд сучасної української кіноспільноти кризь призму культурного знання дозволяє побачити в ній не просто виробничий цех, а складну екосистему, де невидимі зв'язки важать більше за матеріальні ресурси. У часи стабільності індустрія часто покладається на офіційні інституції, проте кризові періоди миттєво оголюють реальну структуру професійного поля. У такі моменти спрацьовує концепція П'єра Бурдьє про соціальний капітал як сукупність реальних або потенційних ресурсів, пов'язаних із володінням стійкою мережею зв'язків [3]. Для українського кінематографа цей капітал став єдиним надійним чинником стійкості, коли звичні ринкові механізми були фактично паралізовані. Спільнота виявилася здатною до самоорганізації не завдяки вказівкам зверху, а завдяки високому рівню внутрішньої довіри та накопиченому символічному капіталу окремих її учасників. Це поле взаємодії працює як специфічний сейф: роками інвестований час у спільні проекти, нічні зміни на майданчиках та професійні дискусії конвертуються у можливість за один телефонний дзвінок знайти камеру, локацію або команду, готову працювати на волонтерських засадах.

Важливо розуміти, що кіноспільнота функціонує так, як це описував Говард Беккер. У його розумінні мистецький твір є результатом не поодинокого генія, а величезної мережі кооперації, де кожен учасник – від продюсера до асистента – діє в межах певних конвенцій [1]. У кризовий період ці конвенції проходять випробування на міцність. Стійкість індустрії в Україні забезпечується саме тим, що ці правила гри є неписаними, але загальноприйнятими. Коли фінансові розрахунки стають неможливими, в дію вступає репутаційна економіка. Репутація

фахівця стає твердою валютою. Якщо ти маєш високий кредит довіри, твій проєкт виживе, бо спільнота інвестує в тебе свій час і ресурси, знаючи, що це капітал, який працює в довгу. Таким чином, соціальний капітал виступає як страховий фонд, що активується саме тоді, коли зовнішні умови стають ворожими.

Ця мережева солідарність має виразний субкультурний характер. Кінематографісти розмовляють власною мовою, мають спільні ритуали та етичні кодекси, які сторонній спостерігач може не помітити. Проте саме ця закритість та водночас внутрішня солідарність дозволяють спільноті зберігати ідентичність. У кризу ми бачимо цікаву метаморфозу: професійні ієрархії стають менш помітними, а горизонтальні зв'язки – домінуючими. Продюсери, режисери та технічний персонал починають діяти як єдиний організм.

Цифрова реальність XXI століття додала соціальному капіталу нових вимірів [4]. Раніше нетворкінг відбувався в кулуарах фестивалів чи в кінотеатрах, сьогодні ж він перемістився у простір цифрових платформ. Це зробило соціальний капітал більш мобільним. Можливість миттєво верифікувати професійність колеги через його цифрове портфоліо або спільних знайомих у соцмережах значно прискорює виробничі процеси. В умовах війни ця швидкість стала питанням виживання.

На завершення варто сказати, що український досвід останніх років є унікальним кейсом для світової культурології. Ми довели, що культура може бути суб'єктною та стійкою навіть за умови руйнування матеріальної бази, якщо вона має міцне соціальне ядро. Майбутнє українського кіно залежить не стільки від кількості нових павільйонів, скільки від здатності спільноти зберігати ці горизонтальні зв'язки. Соціальний капітал кіноспільноти – це наш стратегічний ресурс, який дозволяє перетворювати дефіцит на нові форми кооперації. Розвиток індустрії після кризи має відбуватися через зміцнення саме цих мереж довіри, адже саме вони є справжнім фундаментом національної культурної безпеки

#### **Список використаної літератури**

1. Беккер Г. Світи мистецтва / Говард Беккер ; пер. з англ. Berkeley : University of California Press, 1982 (репр. 2008).

2. Бурдьє П. Форми капіталу // Економічна соціологія. 2002. Т. 3, № 5. С. 60–75.
3. Бурдьє П. Поле культурної продукції // Соціологія культури. К. : Основи, 2004.
4. Кастельс М. Становлення суспільства мереж / Мануель Кастельс. К. : Основи, 2000.
5. Патнем Р. Творення демократії: Традиції громадянської активності в сучасній Італії / Роберт Патнем. К. : Основи, 2001. (Про концепцію соціального капіталу як довіри).

**Волчок Я. О.**  
магістрантка,  
каф. філософії,  
Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

### **ЗА КРОК ДО ВІЧНОСТІ**

Дивлячись на «Поранену амазонку» Поліклета, теорії мистецтва відступають, поступаючись місцем чистому співпереживанню. Немов холодний мармур, потрапивши до рук майстра, набув тепла людського тіла, змушуючи нас спостерігати за його тихим згасанням. Перед нами артефакт античного мистецтва, створений у V столітті до н. е. в рамках конкурсу скульптур для храму Артеміди Ефеської. І як свідчить легенда про сам конкурс з вуст Плінія: «...вирішили вибрати ту, яку визнали найкращою суддями з числа присутніх художників, і виявилось, що це та, яку кожен з них визнав другою після своєї». Форма, яку Поліклет надає амазонці, є глибоко аполлонічною, ідеальною і ґрунтується на суворому математичному розрахунку, який він викладає у своєму «Каноні». Амазонка страждає, але її страждання підпорядковані логосу. Вона приймає смерть із вражаючою гідністю.

Це не просто скульптура з підручника античної історії – перед нами зафіксована у вічності мить незламної вразливості. Поліклет немов застає амазонку зненацька перед обличчям власної смертності. Плавний, знеможений вигин стомленого після бою тіла, важка рука, закинута за голову у спробі вгамувати біль рани, і обтяжуючі, майже мокрі складки хітона, що немов свинцем тиснуть на тіло. Важливий елемент образу, який на репродукціях майже не помітний, – невелика рана трохи вище правих грудей. Скульптор творить диво: онтологічний розрив через абсолютну красу. Контраст між бездоганною силою молодого тіла та фатальною крихкістю, яку оголює ворожа зброя. Навіть його відомий баланс тіла тут здається не просто композиційним прийомом, а змушує нас немов фізично відчутися цю безсилість або подумки зірватися з місця і підставити власне плече.

Композицію доповнює колона, на яку спирається амазонка, і в цій опорі відчувається раптова слабкість.

Але серце справді завмирає, коли вдивляєшся в її обличчя. У ньому немає й сліду того надривного, спотворюючого страждання, яке звикла бачити в мистецтві сучасна людина. Воно сповнене смирення, містичної тиші – це триумф етосу (моральної стійкості) над пафосом (пристрастю, болем). Для античної свідомості спотворене болем обличчя було б ознакою моральної слабкості. Амазонка ж демонструє, що справжня свобода полягає в його здатності зберегти спокій духу навіть тоді, коли тіло переможене. Незважаючи на те, що стоїчна школа буде заснована пізніше, дух стоїцизму тут вже присутній.

«Поранена амазонка» занурює нас у стан справжнього катарсису – світлого, очищувального суму. Поліклет створив не просто образ пораненої жінки, він втілює у камені саму суть нашого екзистенційного досвіду: нашу вічну беззахисність перед абсурдом долі та нашу здатність відстоювати сенс і красу навіть у момент найглибшого падіння.

**Головата Н. А.**

к. іст. н., викладач,

кафедра культурології,

Національний університет біоресурсів і  
природокористування України, м. Київ

**ГОМОІНТЕНТНИЙ МОДУС ЯК ОСНОВА  
ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В  
УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЯХ: КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ  
ВИМІР**

У сучасній філософсько-культурологічній думці, зокрема у спадщині професора Марата Миколайовича Верникова, особливе місце посідає проблема людини як суб'єкта культуротворення. Розгляд культури через «гомоінтентний модус» дозволяє нам відійти від сприйняття культури як статичного набору артефактів і зосередитися на інтенційній природі людського буття – здатності людини спрямовувати свою свідомість на творення смислів, що визначають її ідентичність.

Звернення до постаті Верникова сьогодні є не лише даниною пам'яті видатному вченому, а й необхідністю повернення до засадничих питань філософської антропології та культурології. У центрі його наукових пошуків завжди перебувала людина – не як абстрактна категорія, а як живий суб'єкт, що конституює світ навколо себе. Верников слушно зауважував: «Світоглядна картина містить антропологічний аспект і є адекватною масштабам людського існування як істоти світової, а не лише природної» [1; 8]. Саме це положення стає методологічним ключем до розуміння «гомоінтентного модусу» існування культури, тобто робить її такою, що тримається на здатності і потребі людської свідомості до творення та оновлення смислів.

**1. Гомоінтентність як теоретична категорія культурології.** Гомоінтентність (від лат. homo – людина та intentio – прагнення, спрямованість) у контексті культури постає як внутрішня енергія самовизначення особистості. Це стан, коли людина не просто споживає культурні норми, а активно проєктує власні ціннісні установки у соціокультурний простір. Культурна ідентичність у такому розрізі є не спадком, що дається

автоматично за фактом народження, а результатом постійного зусилля – актом свідомого вибору «свого» серед множини культурних світів. Гомоінтентний модус – це спосіб буття культури, в якому первинною є інтенція (прагнення, задум, воля) суб'єкта.

Якщо ми розглядаємо культуру як «світ людини», то ідентичність у цьому світі постає не як статичний спадок, отриманий від пращурів, а як динамічний процес «самоздійснення». У дусі ідей Марата Миколайовича, ми можемо стверджувати, що «філософське осягнення буття та ціннісне ставлення до нього є невіддільними одне від одного». Відтак, культурна ідентичність – це і є те саме «ціннісне ставлення». Це акт вибору, через який індивід маркує себе в просторі культури. Спільна ціннісна спрямованість виступає тут як внутрішній двигун, що перетворює потенційні культурні значення на актуальні життєві орієнтири.

**2. Трансформація ідентичності в сучасних українських реаліях.** Сучасний український контекст надає процесам особистісного смислотворення особливого, екзистенційного забарвлення. В умовах глобальних криз та воєнної агресії формування української ідентичності перетворюється з теоретичної проблеми на практику виживання духу. Українська ідентичність сьогодні формується не через «минуле», а через «спрямованість у майбутнє». Єдність прагнень виявляється у волі до свободи, що стає головним ідентифікаційним маркером. Ми спостерігаємо перехід від пасивного збереження етнографічних форм до активного творення смислового поля «Гідності». Це і є той прорив – коли внутрішня установка особистості диктує нову форму національної культури. Вибір української мови чи звернення до національних символів у сучасних реаліях є актом інтенційним. Це маркування власного життєвого простору, перетворення хаосу зовнішніх обставин на впорядкований світ власних значень.

З погляду культурології, стійкість через внутрішню єдність сьогодні забезпечує в Україні тяглість культури там, де інституційні зв'язки можуть бути зруйновані. Ідентичність тримається на «спрямованості» мільйонів суб'єктів, які солідаризуються довкола спільних інтенцій. Культура постає як живий процес самовідтворення людини всупереч деструктивним

зовнішнім чинникам. Таким чином, єдиний ціннісний напрям існування культури є тим фундаментом, на якому вибудовується сучасна українська ідентичність. Вона перестає бути спрямованою назад рефлексією, набуваючи рис проєкції, яка зорієнтована вперед.

Пам'ять про професора М. Вернікова, який наголошував на антропоцентричності філософського знання, спонукає нас і надалі бачити в основі культури живу людську особистість, чий прагнення здатні трансформувати реальність. Сьогоднішній український контекст робить такий підхід особливо доречним та доцільним. Ми є свідками унікального історичного моменту, коли ідентичність виборюється не через пасивне прийняття традиції, а через радикальний екзистенційний вибір. В українських реаліях гомоінтентність виявляється у трьох ключових аспектах:

**Суб'єктність проти об'єктності:** Українська культура тривалий час розглядалася як об'єкт зовнішніх впливів. Сьогодні ж спільна ціннісно-вольова спрямованість виявляється у ствердженні власної суб'єктності. Ідентичність набуває нового вектору: ми визначаємо себе не лише через те, ким ми «були», а через те, ким ми «прагнемо бути».

**Ціннісна солідарність:** Як писав Верніков, «світ у цілому – це абсолютне буття, дане людині внутрішньо»[1, с. 7]. Для сучасного українця це «внутрішнє буття» структурується навколо концептів Гідності, Свободи та Справедливості. І це стає основою нової культурної прошивки, яка об'єднує різні регіональні та соціальні групи в єдине ціле.

**Творче подолання травми:** дозволяє не просто переживати трагедію війни, а трансформувати її у нові культурні форми – волонтерський рух, нову ветеранську літературу, актуальне мистецтво. Це і є життєствердний модус культури, про який мріяли гуманісти минулого.

**3. Сучасний український кінематограф як ретранслятор процесів смислотворення.** Особливим майданчиком реалізації цих перетворень в сучасній Україні став кінематограф. За роки російсько-української війни він пройшов шлях від пошуку мови самовираження до утвердження глобальної

суб'єктності. Якщо раніше українське кіно часто перебувало в семантичному полі «травми» або «провінційності», то сьогодні воно трансформувалося в інструмент формування ідентичності через дію.

Сучасне документальне кіно (наприклад, «Babylon'13», фільми Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» чи Аліси Коваленко «Ми не згаснемо») демонструє ціннісну згуртованість як акт граничного свідчення. Тут камера – це не просто технічний засіб, а продовження волі режисера зафіксувати правду. Документалістика перестала бути лише хронікою, перетворившись на акт культурного опору. Ідентичність тут будується на спільній причетності до трагедії та героїзму, що перетворює глядача з пасивного спостерігача на співучасника смислового поля нації.

В ігровому кіно ми бачимо перехід від «страждальної» ідентичності до ідентичності «чинної». Фільми як-от «Кіборги» Ахтема Сеїтаблаєва за сценарієм Наталії Ворожбит або «Черкаси» Тимура Яценка артикулюють ціннісну єдність через етичний вибір героїв. Як зазначав Верніков, людина є «істотою світовою», і герої сучасного українського кіно втілюють цей масштаб, захищаючи не просто територію, а цінності цивілізації. Стрічки на кшталт «Памфіра» Дмитра Сухолиткого-Собчука чи «Довбуша» Олеся Саніна переосмислюють національні архетипи. Вони демонструють, що ідентичність – це не музейний експонат, а жива стихія, яка живиться внутрішньою силою (інтенцією) особистості, готової на самопожертву заради своєї родини та народу.

Головна зміна, яка відбулась в українському кінематографі за час війни – це зміна фокусу. По-перше, зникла орієнтація на «спільний культурний простір» з агресором. Смыслотворчий вектор тепер спрямований всередину власної культури та назовні – у глобальний світ. По-друге, кіно стало більш антропоцентричним. Навіть на фоні масштабних баталій режисери шукають відповідь на питання: «Хто я в цій катастрофі?» та «Які смисли я обираю?». Це цілком відповідає заклику Вернікова бачити духовний складник у картині світу.

Поза сумнівом, яскравим прикладом цих трансформації в сучасному українському мистецтві є стрічка Павла Острікова «Ти – Космос». Створена в умовах повномасштабної війни, ця науково-фантастична драма виходить за межі жанру, стаючи глибокою антропологічною рефлексією, що цілком суголосна ідеям Вернікова. Сюжет про останню людину у всесвіті – далекобійника Андрія, який залишається наодинці з роботом після вибуху Землі, – є метафорою граничної самотності, яку відчули мільйони українців з початком війни. Це проявляється як відчайдушне прагнення людини знайти «Іншого». Ідентичність героя не зникає разом із планетою; вона продовжує існувати через його інтенцію до спілкування, через потребу в любові та зв'язку, що і робить його людиною.

Назва фільму «Ти – Космос» прямо апелює до тези Вернікова про людину як «істоту світову». Коли зовнішня соціокультурна реальність (планета Земля) знищена, єдиним носієм культури та ідентичності залишається внутрішній світ особистості. Весь Космос у фільмі звужується до масштабів однієї людини, її пам'яті та її волі продовжувати буття. Це і є «гомоінтентний модус» у його чистому, майже дистильованому вигляді. Поява такого фільму саме зараз свідчить про важливий зсув: українське кіно навчилося говорити про універсальні, метафізичні проблеми, не втрачаючи при цьому свого національного коріння. Це відхід від ідентичності «жертви» до ідентичності «суб'єкта», який навіть посеред космічної порожнечі зберігає здатність до іронії, творчості та надії. Фільм Острікова демонструє нам, що культурна ідентичність в українських реаліях сьогодні – це не лише про територію, це про здатність залишатися людиною (Космосом) у ситуації абсолютного хаосу. Це підтверджує віру Вернікова в те, що духовний складник є визначальним для цілісності людського існування.

Той факт, що цей свіжий фільм здобув визнання не лише в Україні, а й став подією на міжнародних фестивалях, підкреслює «світовий масштаб» української думки. Концепція «останньої людини» – це класична тема екзистенціалізму, яку Верніков глибоко знав і досліджував. Легко провести паралель: вибух Землі

у фільмі = вибух звичного життя в Україні 24 лютого. Те, що тримає героя (інтенція до життя) – це те, що він продовжує генерувати смисли. У фільмі Острікова герой залишається в порожнечі, але він не припиняє бути людиною, доки продовжує створювати сенси: готує їжу, жартує, кохає, прагне зв'язку. Це наводить на думку про паралель із словами іншого видатного українського філософа Сергія Кримського, в розумінні якого ідентичність тримається на здатності суб'єкта перетворювати фізичний вакуум на «культурний простір»: «Культура – це не просто сума досягнень, а спосіб організації людського всесвіту, де фізичний простір перетворюється на простір смислів» [2, с. 42]. В українських реаліях це проявляється у неймовірній життєздатності нашого суспільства, яке посеред руйнувань продовжує творити складні смислові структури – від волонтерських мереж до інтелектуальних дискусій.

Ключовим поняттям тут постає «оптимізм» Сергія Кримського. Це не наївна віра у краще, а глибинна установка на те, що буття є сильнішим за небуття. Герой фільму «Ти – Космос», як і сучасний українець, діє всупереч катастрофі. Цей оптимізм є гомоінтентним за своєю суттю: він не чекає зовнішніх підстав для надії, а сам стає джерелом надії через дію. Як зазначав Верніков, людина – це «істога світова», і цей масштаб дозволяє їй долати екзистенційний розпач через творче ствердження власного «Я».

Підсумовуючи, зазначимо: гомоінтентний модус існування культури – це та невидима вісь, навколо якої сьогодні кристалізується українська ідентичність. Філософська школа Марата Вернікова переконливо показує, що культура – це акт смислової спрямованості людини, її ціннісний вибір. Це співзвучно ідеям Кримського, зокрема з його твердженням, що цей вибір ґрунтується на нашому онтологічному оптимізмі – здатності творити «цивілізацію сенсів» навіть у космічній порожнечі чи у вихорі війни. І нарешті, сучасне кінематографічне мистецтво, яскравим прикладом якого є фільм Острікова «Ти – Космос», наочно демонструє, що ідентичність – це не територіальна, а духовна категорія. Це здатність залишатися «Космосом», коли

світ навколо вибухає, порядком (а саме так перекладається це слово з грецької мови), що протистоїть безладу. Отже, в сучасних українських реаліях йдеться про стратегією перемоги духу над хаосом. Ідентичність – це не те, що ми отримали в спадок, а те, що ми щодня стверджуємо своїм життям, своєю мовою та своєю незламною вірою у світло смислу.

Попри різну термінологію, філософська інтуїція Вернікова та Кримського, співзвучна в головному: людина є мірою культури. Якщо для Марата Вернікова людина – це «світова істота», чия інтенція структурує буття, то для Сергія Кримського вона – «Космос», що тримає на собі «цивілізацію сенсів». У цій точці перетину ми знаходимо формулу сучасної української ідентичності, яка живиться онтологічним оптимізмом – поняттям, яке ввів в ужиток Кримський, але яке глибинно відображає сутність нашого національного буття. Це здатність українця стверджувати, що «Я – є, і мій сенс – триває», навіть у ситуації космічного розриву реальності.

Сучасний український кінематограф тонко це відчуває і транслює світові таке розуміння культурного простору, що вибудовується не на зовнішніх інституціях, а на солідарній волі та здатності перетворювати «фізичний вакуум» війни на простір високих сенсів: «Ми тримаємося разом не через інституції, а через спільне “високе небо” ідеалів, яке не дає нам розчинитися в порожнечі історії» [3, с. 210].

І поки ми здатні творити ці сенси серед вихру війни, ми залишаємося непереможними. Адже, як зазначав Марат Верніков, людина лише тоді стає справжньою, коли робить світ «адекватним власним масштабам» [1, с. 8]. Сьогодні наш масштаб – це воля до свободи, яка перетворює будь-яку порожнечу на простір життя.

### Список використаної літератури

1. Верніков М. М. Про предмет філософської антропології та її місце в системі філософського знання // Філософські пошуки. Вип. 8, Львів-Одеса, 1999, С. 5–12.

2. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ: Парапан, 2003, 240 с.
3. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008, 367 с.

**Готинян-Журавльова В. В.**

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

### **БІЛИЙ АРКУШ: МІЙ ДРУГ ЧИ ВОРОГ? ПРО ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОГО ВИГОРАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІВ**

Знайома ситуація: у Вас «горить» дедлайн, треба здавати роботу. Ви сідаєте за комп'ютер, відкриваєте новий документ і раптом усвідомлюєте, що не можете написати жодного рядочка. Дивитесь на той білий чистий аркуш і розумієте, що в голові немає жодної думки. Ще вранці були, а зараз немає. Білий аркуш, який завжди був символом початку нової роботи, стає джерелом тривоги. Для культуролога, чия діяльність пов'язана з аналізом, інтерпретацією та створенням сенсів, цей образ «білого порожнього аркуша» набуває особливого значення. Він може бути простором свободи або ж нагадуванням про внутрішню порожнечу. У контексті професійного вигорання білий аркуш або порожній аркуш часто трансформується з друга на ворога.

Культуролог працює на перетині гуманітарного знання, творчості та критичного мислення. Його діяльність включає в себе аналітичну роботу з текстами та культурними явищами, створення нових інтерпретацій, участь у культурних проєктах, написання наукових або публіцистичних матеріалів. Така робота потребує постійної інтелектуальної включеності та емоційної чутливості, а тому робить культурологів особливо вразливими до професійного вигорання. Серед найчастіших причин професійного вигорання перше місце займає емоційне перенавантаження. Постійна робота з культурними сенсами, які можуть бути пов'язані із травматичними ситуаціями або з морально складними темами, виснажує. Робота з трагічними сторінками історії, складними мистецькими рефлексіями або конфліктами ідентичностей потребує колосального емоційного ресурсу, який з часом вичерпується.

Результати роботи культуролога майже ніколи не бувають

швидкими та очевидними. Це знижує відчуття значущості роботи, все частіше виникає запитання: чи на часі зараз те, що я роблю? В сучасній Україні культурна сфера, на превеликий жаль, нерідко характеризується нестачею ресурсів, фінансування та чітких кар'єрних траєкторій і ми знов повертаємося, що горезвісного «зараз не на часі». Через те, що культурологи працюють з великим обсягом інформації, інколи виникає відчуття так званої «інтелектуальної інфляції»: в контексті тисячолітніх здобутків людства виникає відчуття вторинності власної думки («все вже було сказано до мене»). Стосовно симптому «білого аркушу», то часто бажання створити «ідеальний текст» лише паралізує початок роботи. Відчуття внутрішньої порожнечі, знецінення власних ідей, фізична та психічна втома призводять страху починати писати статті, працювати над новими проектами. Виникає страх «забруднити» цей прекрасний білий аркуш своєю «неідеальною» роботою. Білий аркуш, якій колись був як *Tabula rasa*, як свобода творчості, стає *Notog vacui*, жахом перед порожнечею. Професійне вигорання культуролога починається там, де страх перед неможливістю сказати «нове слово» переважає над радістю дослідження. В стані емоційного вигорання білий аркуш стає символом безсилля, а не символом нових можливостей. Якщо колись він сприймався як виклик, як можливість втілення нових ідей, як джерело натхнення, то із накопиченням втоми, дедлайнів і розчарувань цей самий аркуш може викликати тривогу та блокування нових ідей.

Молоди дослідники часто відчувають «тягар канону»: високі стандарти академічного середовища та постійне порівняння себе із більш досвідченими колегами перетворюють білий аркуш на «дзеркало власної некомпетентності». Якщо сюди додати ефект «інформаційного шуму», тобто неспроможність прибрати зайве і зосередитися на головному, інколи навіть неспроможність виокремити це головне, то аркуш буде залишатися порожнім не через відсутність ідей, а тому, що їх забагато, вони начебто конфліктують між собою. Поступово білий аркуш перетворюється з друга на ворога.

Що треба зробити, щоб «виправити» ситуацію? Психологи

радять жодним чином не звинувачувати себе у професійному вигоранні, у неспроможності зробити щось нове. Треба прийняти ситуацію, усвідомити, що професійне вигорання не є слабкістю, а природною реакцією не сильну втому і моральне перенавантаження. Знизьте рівень перфекціонізму. Дозвольте собі бути неідеальними. Скажіть собі, що сьогодні Ви напишете самий «неідеальний» текст в своєму житті. Почніть писати свій текст саме з цієї фрази. Ваше завдання – почати писати! Ваше завдання – перестати бачити порожній аркуш, який мозок вже почав сприймати як ворога, а побачити як цей аркуш заповнюється рядками, навіть, якщо це самі «неідеальні» рядки у Вашому житті. «Вимкніть» собі Вашого внутрішнього критика і погляньте на аркуш як простір, де можна писати і не очікувати на оцінку. Перетворіть чистий аркуш на простір для експерименту, на можливість «виписати» хаос, структурувати його за допомогою логіки та риторичних фігур. Зробіть перехід від очікування «натхнення» до розуміння письма як ремесла. Зробіть перехід від глобальних досліджень до локальних кейсів. Це повертає до відчуття реального результату. Використайте метод «смиислового детоксу»: свідомого дистанціювання від професійного контексту.

Отже, білий аркуш буде залишатися другом доти, доки ми дозволяємо собі бути недосконалими дослідниками у недосконалому світі. Професійне вигорання культуролога – це не фінал, а часто необхідна пауза для того, щоб перегорнути сторінку та почати новий розділ, де знання перетворюється на мудрість, а академічна сухість – на живу рефлексію. Білий аркуш не є ані ворогом, ані другом сам по собі – він відображає наш внутрішній стан. У періоди натхнення він відкриває нові можливості, у стані вигорання білий аркуш підсилює тривогу. Наше завдання полягає не в тому, щоб «перемогти» білий аркуш, а в тому, щоб навчитися взаємодіяти з ним як із процесом. Професійне вигорання культурологів має свої особливості, пов'язані з глибиною емоційного та інтелектуального залучення. Проте усвідомлення цих механізмів і розвиток здорових практик дозволяють перетворити білий аркуш із джерела страху на простір відновлення і творчості.

**Данилюк О. О.**

магістрант,

каф. філософії,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

### **МОЖЛИВІСТЬ ТА ВІДСУТНІСТЬ: «ВІДКРИТТЯ П'ЯТОЇ ПЕЧАТКИ» ЕЛЬ ГРЕКО**

Сім деформованих нагих фігур спрямовуються до гори, їх ніби затягує ураганом, хоча їх кінцівки стоять на розчервонілій землі. Вони тримають три великі шматки різнокольорових тканин, за яких ухоплюються три немовля. Зліва, ближче до глядача, стоїть одягнена у блакитну одягу людина, єдина на картині чиє обличчя ми можемо розгледіти. Це досить молодий чоловік, його очі виражають лише покорність та благання, а руки підняті до гори.

Сюжет картини важко зчитати, якщо трохи ознайомитись з її історією, стає зрозумілим чому. Картина була написана видатним іспанським художником Ель Греко в останні роки його життя, приблизно у 1608 році, у толедський період його творчості. До нас дійшла лише нижня її частина, адже у 1880 році, під час реставрації картини, була втрачена її верхня частина.

За думкою дослідників, картина зображує новозавітний сюжет з шостої глави Апокаліпсису – зняття п'ятої печатки. Душі мучеників взивають до Господа з благанням помсти своїм кривдникам. Проте до нас дійшло лише зображення мучеників та самого апостола Іоанна, що волає у порожнечу.

Через непросту долю самої картини немає сенсу ставити питання яке вона значення мала в очах свого творця. Фрагмент став цілим самим по собі, Бог був втрачений, але мученики цього не знають, вони продовжують свої прохання у пустоту, і будуть їх продовжувати завжди. Якщо те, що було фрагментом, вже функціонує самостійно, воно і має сенс лише у самому собі, у власній іманентності. Тільки сам процес волання і має значення.

Навіть Іоан Богослов, що присутній у особливому статусі чужинця, не може допомогти, може тільки доєднатися до порожньої молитви.

Бог, принаймні у цій роботі, не помер, він просто був втрачений,

вирізаний за непотребою. Без нього Ель Греко не міг би написати свою картину, але вже півтори сотні років вона існує без нього. Душі мучеників мають лише вектор своїх благань, що залишається єдиною причиною їх існування, але вже не мають цілі. Заспокоїтися вони не можуть – ту несправедливість, що вони пережили, не можна просто забути та відпустити. Вони ще тримаються за свої тіла, не можуть їх покинути.

Простір, створений під Богом, виявився цілком здатним до існування і без Нього. Проте цей простір не є порожньою, немаючою властивостей, можливістю існування. Він так само спотворений, встановити казуїстичні зв'язки спотворенності світу та душ у ньому важко, душі належать цьому світові, але їм ще властива тілесність. Іоан, в свою чергу, вочевидь може просто піти, він гость у цьому світі, він молиться не за себе. Але його присутність показує нам можливість існування надії, котрій не потрібно мати якоесь обґрунтування, чи навіть тієї самої можливості на виправдання.

Чи не можемо ми схопити Іоанна за сумнівом? Чи не можна побачити в його очах постійно назріваюче бажання опустити руки, залишити душі нещасних наодинці з власними стражданнями? Він володіє розкішною можливістю, свободи, але у кожний окремий момент обирає залишитися та молитися за відновлення справедливості у, навіть не порожнечу, а у повну відсутність.

**Дубовська К. О.**  
студентка 2-го курсу,  
кафедра культурології,  
Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

## **СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ПРОСТІР ФОРМУВАННЯ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ**

У сучасному цифровому суспільстві соціальні мережі набувають статусу одного з ключових чинників формування масової культури. Вони функціонують не лише як засоби комунікації, але й як середовище продукування, трансляції та інтерпретації культурних смислів. Завдяки інтерактивному характеру цифрових платформ користувачі залучаються до процесів культурного виробництва, що зумовлює переосмислення традиційної моделі взаємодії між творцем і споживачем культурного продукту. У цьому контексті актуалізується проблема зміни ролі аудиторії, яка перетворюється на активного учасника культурних процесів.

Масова культура традиційно характеризується орієнтацією на широку аудиторію, доступністю та стандартизацією культурних форм. В умовах цифровізації ці характеристики трансформуються, оскільки основними каналами поширення культурного контенту стають соціальні мережі. Вони забезпечують швидке тиражування культурних зразків, що сприяє їхній популяризації у глобальному масштабі. Водночас виникає проблема поверхневості сприйняття культурного продукту, оскільки орієнтація на швидкість і доступність часто знижує рівень його змістовної складності.

Соціальні мережі формують специфічний культурний простір, у якому поширення контенту відбувається за принципом вірусності. Такі платформи, як Instagram, TikTok та YouTube, сприяють виникненню короткотривалих, але інтенсивних культурних трендів, що впливають на формування поведінкових моделей і стилю життя користувачів. Значну роль у цьому процесі відіграють інфлюенсери, які виступають агентами культурного впливу та задають певні зразки споживання і репрезентації. У

зв'язку з цим постає проблема комерціалізації культурного простору, оскільки значна частина контенту орієнтована на маркетингові цілі.

Важливим елементом функціонування соціальних мереж є алгоритми рекомендацій, які визначають видимість та популярність контенту. Вони формують інформаційне середовище користувача, впливаючи на його культурні уподобання та ціннісні орієнтації. Унаслідок цього виникає тенденція до уніфікації культурних практик, оскільки перевага надається найбільш популярним і типовим формам контенту. Це актуалізує проблему обмеження культурного різноманіття та звуження індивідуального вибору.

Водночас соціальні мережі відкривають можливості для самовираження та репрезентації індивідуального й колективного досвіду. Вони сприяють поєднанню глобальних культурних тенденцій із локальними особливостями, що дозволяє формувати нові гібридні культурні форми. Наприклад, адаптація світових трендів у національному контексті свідчить про активну участь користувачів у культуротворчих процесах. Однак залежність від механізмів популярності зумовлює орієнтацію на масову аудиторію, що може призводити до спрощення культурного змісту.

Отже, соціальні мережі виступають складним і багатофункціональним простором формування сучасної масової культури. Вони змінюють способи створення, поширення та сприйняття культурного продукту, водночас формуючи нові моделі культурної взаємодії. Поряд із розширенням можливостей для участі у культурному процесі, вони породжують низку проблем, пов'язаних зі стандартизацією, комерціалізацією та зниженням глибини культурного змісту. Це зумовлює необхідність подальшого дослідження ролі соціальних мереж у сучасному культурному просторі.

**Єременко О. М.**

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

**ДОБРОЧЕСНІСТЬ В АНТИЧНОМУ І  
НОВОЄВРОПЕЙСЬКОМУ  
РОЗУМІННІ: ВІРТУС, АРЕТЕ І МОРАЛЬНА  
ЧЕСНОТА**

Розуміння доброчесності сучасною людиною і взагалі новоевропейською людиною суттєво відрізняється від античного розуміння. Світові релігії, зокрема християнство, не просто тісно, а можна сказати нерозривно пов'язують добро та чесноту. Доброчесність є діяльне добро. Але в язичницьких віруваннях ці властивості цілком можуть бути розділені. Етос гомерівських героїв передбачає пріоритет доблесті, але не добра. Ахіллес зовсім не добрий, але у світогляді Гомера він, безперечно, гарний. Але чи є він доброчесним? Те саме вірно щодо етосу героїв скандинавської міфології: доблесний вікінг отримує Вальгаллу завдяки своїм подвигам. Безперечно, він не добрий, але чи можна назвати його доброчесним? І давньогрецьких міфічних героїв, і скандинавських можна назвати доброчесними при певному розумінні чесноти.

Треба звернути увагу на давньоримське «віртус» і давньогрецьке «арете». Спочатку ці слова означали певну чесноту, не пов'язану з суто моральним розумінням добра. Віртус означало велич душі, мудрість, сміливість; воно мислилося як потужна основа Я, що робить його здатним протистояти тиску зовнішніх сил.

В епоху Відродження (багато в чому завдяки Макіавеллі) у понятті «віртус» стали переважати політичні конотації. Віртус – це здатність керувати, сміливість, сила, порядок та дисципліна у війську, далекоглядність. Віртус зовсім не обов'язково пов'язаний із високими моральними якостями: Чезаре Борджиа для Макіавеллі, безсумнівно, віртус. Віртус мислився у взаємозв'язку з фортуною, інколи у аспекті протистояння їй. Державний діяч,

наділений віртусом, здатний як зловити фортуна, так і протистояти їй і навіть перемагати її.

Для пояснення доброчесності людини, мабуть, більше підходить давньогрецьке арете. У Гомера арете – це досконалість героя. Вона включає відвагу, сміливість, силу, красу. Надалі арете – це все те, за що можна поважати людину. Арете може містити і морально-етичні якості, але не обов'язково.

Цікавий відтінок сенсу: арете – це компетентність ремісника, працьовитість, гарне функціонування органу чи зброї; це також реалізація свого призначення, хоч би яким воно було [1, с. 476]. Арете набуває телеологічних конотацій, воно є як би успішною дією цільової причини. Згідно з Аристотелем, можуть бути як досконалий лікар або флейтист, так і досконалий («закінчений») донощик або злодій [2, с. 169]. Досконалість (чеснота) очей – добре бачити, досконалість (чеснота) коня – добре носити вершника, оскільки чеснота «доводить до досконалості те, чеснотою чого вона є, і надає досконалість виконуваний ним справі» [3, с. 85].

Відлуння давньогрецького розуміння чесноти як арете виявляємо у Г. Гегеля та Б. Спінози. У Гегеля чеснота є ніби правильна дія в «перебігу Світу», «загальному ході Світу» (Weltlauf) [4, с. 242, 291]. Доброчесність як арете в результаті виявляється чистою могутністю, що стверджує себе в потоці загального становлення [5, с. 478–479].

У Спінози віртус розуміється у цьому дусі – як буттєва сила людини, зусилля, здійснюване задля збереження свого буття. «Доброчесність ... є сама здатність людини, яка визначається однією тільки її сутністю, тобто ... одним тільки прагненням людини перебувати у своєму існуванні. Тому, чим більше хтось прагне шукати собі корисного, тобто зберігати своє існування, і спроможний до цього, тим паче він доброчесний...» [6, с. 178].

Можливо, наш висновок виявиться дещо несподіваним. Семантика античних понять «віртус» і «арете» дозволяє розрізнити гарну людину і добру людину. В світлі цих понять «гарність» є здатність людини зберігати і, так би мовити, примножувати себе. Відповідно «поганість» є недолік чи

відсутність цієї здібності. (Це трохи нагадує ніцшеанське розуміння.) Доброчесність як досконалість, як те, що робить річ (в даному випадку людину) гарною. Така доброчесність може мати і моральний характер, але може і не мати. Таким чином, «людина гарна» не обов'язково означає «людина добра», а «людина погана» не обов'язково означає «людина зла». Якщо людина гарна – це означає, що вона віртус/арете; якщо людина погана – вона не віртус/не арете.

#### **Список використаної літератури**

1. Кассен Б. ART, GLUCK, MORALE, ЗАДОВОЛЕННЯ, ПРАКСИС // Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Пер. з фр. Том перший. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2011, С. 476–477.
2. Аристотель. Метафізика. К.: Темпора, 2022, 848 с.
3. Аристотель. Нікомахова етика. К.: Verba, 2025, 304 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу. Х.: Фоліо, 2019, 476 с.
5. Фонтана А. VIRTU // Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Пер. з фр. Том перший. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2011, С. 473–480.
6. Спіноза. Б. Етика. К.: Андронум, 2020, 210 с.

**Золотарьова К. С.**

аспірантка,

кафедра культурології,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

## **ЩОДО СТВОРЕННЯ УНІВЕРСАЛЬНОЇ СИСТЕМИ БУДДІЙСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ ПЛАСТИКИ**

У сучасному академічному дискурсі осягнення феномену буддійської сакральної пластики стикається з суттєвим епістемологічним бар'єром. Традиційне мистецтвознавство схильне розглядати скульптуру переважно як автономний естетичний об'єкт, що підлягає формально-стилістичному та хронологічному опису. Однак з позицій філософської антропології та онтології буддизму, сакральна пластика не має самостійної (незалежної) природи; вона виступає матеріалізованою експлікацією Дхарми. Форма тут є інтенціональним носієм абстрактних філософських концептів (Шуньяти, Каруни, Праджні), що транслюються через візуально-просторову мову.

Відтак, глибинне розуміння буддійської пластики видається неможливим без її реінтеграції у лоно філософії та безпосереднього герменевтичного зв'язку з першоджерелами – сакральними текстами. Подолання існуючої кризи розуміння потребує розробки універсальної цифрової системи на перетині онтології, Digital Humanities та теорії складних мереж.

Спроби вичерпної інвентаризації фізичних об'єктів у рамках класичних каталогів концептуально обмежені. Каталог за своєю епістемологічною природою є статичним інвентарним переліком, що лише фіксує наявність об'єкта та обмежується його ізольованим описом. Натомість система являє собою динамічну реляційну мережу, де ключову цінність становить не стільки сам елемент, скільки сукупність його зв'язків, фрактальних залежностей та закономірностей взаємодії з іншими складовими пантеону. Відтак, пропонована методологія передбачає перехід до *відкритої архітектури (open-ended framework)*, заснованої на реляційній онтології.

У технічному вимірі реалізація такої архітектури передбачає створення багаторівневого програмного комплексу. На базовому рівні (backend) видається найдоцільнішим використання графових баз даних (на кшталт Neo4j або Ontotext GraphDB), які, на відміну від класичних реляційних SQL-таблиць, нативно підтримують зберігання складних онтологічних зв'язків. Розробка самої концептуальної схеми (онтології предметної області) може здійснюватися у спеціалізованих середовищах рівня Protege з використанням мов опису веб-онтологій OWL/RDF.

У цій парадигмі інформація зберігається у вигляді смислових триплетів (суб'єкт – предикат – об'єкт), де фізичний артефакт програмно пов'язується з авторитетними ідентифікаторами філософських концептів (Linked Open Data). Для забезпечення безшовної інтеграції з глобальними базами даних рівня СВЕТА чи DILA взаємодія має відбуватися через SPARQL-ендпоінти або GraphQLAPI. Водночас візуальний рівень (frontend) системи потребує впровадження стандарту IIF (International Image Interoperability Framework) для глибокої семантичної анотації зображень скульптур, а також інтеграції бібліотек мережевого аналізу для 4D-моделювання. Подібна графова модель є евристичною: вона формує багатовимірний фазовий простір, де відсутність певного емпіричного елемента не руйнує цілісність системи, а алгоритмічно позначається як «порожня координата», що очікує на заповнення.

Розробка таксономічного апарату системи вимагає відмови від поверхових візуальних критеріїв на користь глибоких структурних інваріантів: *принцип доктринального атрактора* (Іконографічна форма вбачається як просторова проекція сакрального тексту (сутри, тантри, садхани). Саме текст виступає *логосом* об'єкта, його доктринальним «центром тяжіння», що стягує матерію у певну форму. У системі кожен таксон математично прив'язується до текстового джерела); *принцип топологічної інваріантності* (Приналежність об'єкта до таксона визначається не мінливими акциденціями, а збереженням внутрішньої доктринальної суті, закодованої у базовій геометричній осі (асані, мудрі). Топологічний інваріант фіксується як стала

величина, що дозволяє розпізнавати філософський зміст навіть за умов екстремальної візуальної деформації артефакту); *принцип сакральної актуалізації* (Фізична матерія набуває статусу божества лише після ритуального освячення. Впровадження цього онтологічного статусу в архітектуру бази даних дозволяє системі диференціювати суто декоративні копії від актуалізованих сакральних об'єктів); *принцип морфометричної дисперсії* (Філософська категорія «ідеального» має математичний вимір – іконометричні трактати. Перевищення допустимого порогу статистичної дисперсії пропорцій алгоритмічно сигналізує про виникнення нового підтаксона, що відображає адаптацію ідеї до нового середовища).

Для розуміння того, як буддійська філософія мігрує та еволюціонує, систематика використовує моделі складних динамічних систем: *принцип фрактальної еманції* (Пантеон концептуалізується як фрактальна мережа. Усі локальні та гнівні божества розглядаються як еманції макро-концептів. База даних відображає цю структуру через рекурсивні зв'язки, ілюструючи принцип взаємозалежного походження); *принцип ретикулярної еволюції* (Еволюція форм має сітчасту структуру. Система використовує непрямі графи для моделювання «горизонтального перенесення» іконографічних рішень, де гілки традицій можуть паралельно зливатися і розходитися); *принцип фазового простору та детермінованої адаптації* (Будь-який артефакт розглядається як конкретний стан багатовимірної системи у координатах географії та часу. Мутація форми є наслідком детермінованої взаємодії між вихідним каноном та тиском нового регіону).

Створення подібної системи пропонує світовій науці інструментарій принципово нового епістемологічного рівня: *подолання фрагментарності* (Інтеграція розрізаних ізольованих архівів та музейних баз даних у єдину глобальну мережу Linked Open Data дозволяє перетворити хаос артефактів на структурований граф світової культурної спадщини); *вирішення проблеми «неповних даних»* (Запропонована онтологічна модель системно знімає проблему неможливості

охопити всі існуючі об'єкти. Неповнота емпіричної бази стає не вразливістю, а математично обґрунтованим простором для передбачень); *перехід до прогностичного моделювання* (Завдяки елементам Лапласівського детермінізму система отримує здатність діяти як евристична модель. Це дозволяє алгоритмічно прогнозувати характеристики втрачених перехідних форм еволюції до їхнього археологічного виявлення); *стандартизація атрибуції* (Математично вивірена дисперсія та ідентифікація інваріантів створює бездоганну базу для верифікації справжності артефактів та відстеження шляхів міграції викрадених творів мистецтва).

Створення відкритої системи буддійської сакральної пластики є необхідним кроком для подолання методологічної стагнації. Переведення іконографії у вимір графових баз даних не нівелює її сакральності, а створює герменевтичний інструмент, що повертає скульптурі статус філософського тексту. Запропонована архітектура здатна перетворити розрізнені артефакти на динамічну мережу сенсів, відкриваючи безпрецедентні горизонти для прогностичного моделювання у світовій гуманітаристиці.

**Кирилюк О. С.**

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

**ЩЕ РАЗ ПРО УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ  
ПОКАЖЧИК КАЗКОВИХ ТА ЛІТЕРАТУРНИХ  
МОТИВІВ: ГАНС-ЙОРГ УТЕР**

**Вступ.** У монографії про казку та обряд [4] мені вже доводилось піддавати аналізу показники казкових та літературних мотивів А. Аарне та С. Томпсона. Аналіз показав, що за умов розгляду підходів цих дослідників до казкового матеріалу на підставі введення специфічної мови його опису, що знайшло прояв передусім у класифікації казок, яка, безумовно, визначена тим, яке поняття береться як таке, що утворює даний клас, універсально-культурний зміст класифікованих казок відновлюється доволі прозоро.

Проблема, котру я у вказаній роботі окреслив як основну, полягала у строгості проведеної класифікації, а вона не завжди була бездоганною. Приміром, поняття, що утворювало певний клас, саме могло входити до іншого класу. Як я зазначав, це свідчить про реальні труднощі, що виникають у процесі спроб аналізу (роз'єднання) та синтезу (поєднання) різних мотивів за допомогою тих чи інших предметно-поняттєвих підстав класифікації. На мій погляд, окрім вже зазначених вище причин, глибинна детермінанта такого стану справ полягає в тому, що єдиною цілісною структурою, на підставі якої відбувається розгортання змісту конкретних фольклорних мотивів, служить базисна світоглядна формула. Внаслідок того, що вона інколи постає не в повному своєму обсязі, виникає певна мозаїчна картина, через що її складові відриваються одна від одної. Ця розірваність дозволяє відносити до різних рубрик фактично цілісний, базовий, єдиний, основний сюжет. Тим не менш, об'єднаний показник мотивів А. Аарне та С. Томпсона, відомий як АТ, відіграв позитивну роль у розвитку казкознавства, літературно-типологічних студій, семіотики, досліджень зі структури тексту тощо.

Пізніше у запропонував колегам розпочати роботу над принципово новим показчиком казкових та літературних сюжетних типів (мотивів), котрий був би оснований на моїй концепції екзистенціальної семіотики [2]. Хоча ця ідея знайшла підтримку у відомих українських казкознавців, зокрема, Світлани Карпенко з Білої Церкви, про те, що хтось зробив реальні кроки у цьому напрямку, мені наразі невідомо, хоча сама концепція активно використовується у дослідницькій роботі представників різних наук.

У 2004 році німецький вчений Ганс-Йорг Утер (1944 року народження) здійснив масштабний перегляд показчика казкових сюжетів Аарне-Томпсона (АТ), після чого система отримала назву АТУ (Aarne-Thompson-Uther). У цьому показчику, поперше, через розширення географії та джерел було подолано явний євроцентризм показчика АТ, що я у монографії про казку зазначав як його (показчика) явну ваду. Окрім введення в обіг східного та азійського матеріалу до нього були включені й матеріали Східної Європи, у тому колі й українські, що зробило даний показчик не тільки дійсно міжнародним, але ще не на половину, а цілком європейським.

Змінив Г.-Й. Утер й опис сюжетів, причому повністю, з виділенням ключових, як на його погляд, моментів (відразу зазначу, що тут до нього можна висунути багато зауважень). Цим вченим було проведено грандіозну бібліографічну роботу. Тепер до кожного типу казки чи твору додано величезний перелік посилань на національні каталоги, монографії та статті, що робить показчик повноцінним бібліографічним інструментом. Є у показчику АТУ й детальний предметний показчик (subject index), який полегшує для дослідників пошук потрібних їм для власної роботи відомостей про конкретних персонажів, предметів або дій, що їх містять різні казки та літературні твори.

Відбулася й зміна назви та формату видання, тепер воно складається з трьох томів. Новий показчик вийшов під назвою «*The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*». До першого тому увійшли казки про тварин, чарівні казки, релігійні та новелістичні казки. Том другий містить

казки про дурковатого огра (людожера), анекдоти, жарти та кумулятивні казки (formula tales). Третій том – це том довідковий. У ньому читач може знайти відомості про вилучені й додані типи. Вилучено були 700 типів, в основному дублікати або типи, які мали дуже обмежене розповсюдження. Натомість у покажчик було додано понад 250 нових сюжетних типів. Вони нас тут і цікавлять.

Це такі сюжетні типи:

**34C**; 62A; 72D\*; 75A; 77\*\*; 129; **157B**; 159C; 178C; 179A\*\*; 184; 185; **186**; 201F\*; 201G\*; 209; 215; 218; **219E\*\***; 219H\*; 224; 233D; 275B; 275C; **282D\***; 283H\*; 285E; 288B\*\*; 296; **299**; 302C\*; 328A; 404; 476; 476\*\*; 480A; 480D\*; 507; 510B\*; 545A\*; 570\*; 682; 705A; 705B; 705A\*; 706D; 750E; 750F; 750K\*; 750K\*\*; 751E\*; 751F\*; 751G\*; 756G\*; 759D; 759E; 760A; 760\*\*; 760\*\*\*; 770A\*; 772; 773; 777\*; 779E\*; 779F\*; 779G\*; 779H\*; 779J\*; 798; 804C; 857; 861A; 863; 864; 875\*; 875B\*; 879\*; 890\*\*; 899A; 900C\*; 910L; 910M; 910N; 910C\*; 912; 920E; 921F; 921A\*; 926E; 927B; 927C; 927D; 927B\*; 929\*; 931A; 934F; 934G; 934H; 934K; 944; 952A\*; 958F\*; 958K\*; 960C; 960D; 981A\*; 984; 985\*; 985\*\*; 1098\*; 1099; 1177; 1192; 1230\*\*; 1284B; 1284C; 1288B; 1288\*\*; 1293C\*; 1306; 1313B\*; 1313C\*; 1319P\*; 1321D; 1328B\*; 1334\*; 1334\*\*; 1339F; 1339G; 1341D; 1343\*; 1345; 1346; 1348\*; 1348\*\*; 1351F\*; 1351G\*; 1354C\*; 1354D\*; 1357A\*; 1359A\*; 1365D; 1365E; 1367\*\*; 1368; 1368\*\*; 1369; 1379\*\*; 1379\*\*\*; 1381D\*; 1381F\*; 1394; 1406A\*; 1407A\*; 1407B; 1408C; 1453B\*; 1460; 1468; 1470; 1488; 1512\*; 1525Z\*; 1526A\*\*; 1533B; 1533C; 1534E\*; 1534Z\*; 1539A\*; 1543A; 1543E\*; 1544B\*; 1555C; 1562J\*; 1567H; 1571\*\*; 1572K\*; 1572L\*; 1572M\*; 1572N\*; 1575A\*; 1577\*\*; 1578C\*; 1579\*\*; 1586B; 1588\*\*\*; 1593; 1594; 1595; 1613A\*; 1617\*; 1641D; 1641D\*; 1651A\*; 1659; 1676D; 1676H\*; 1678\*\*; 1682\*\*; 1686; 1686A; 1686A\*; 1691C\*; 1691D\*; 1694A; 1703; 1706; 1706A; 1706B; 1706C; 1706D; 1706E; 1736B; 1738D\*; 1744; 1750B; 1791\*; 1792B; 1804C; 1804D; 1804E; 1804\*\*; 1806\*; 1827B; 1831C; 1832Q\*; 1832R\*; 1832S\*; 1832T\*; 1833J\*; 1833K; 1833L; 1833M; 1834\*; 1838\*; 1843A; 1855B; 1855C; 1855D; 1855E; 1856; 1857; 1860D; 1860E; 1862D; 1862E; 1862F; 1864; 1868; 1871; 1871A; 1871B; 1871C; 1871D; 1871E; 1871F; 1871Z; 1897;

1920J; 1920J\*; 1924; 1966; 1967; 1968; 2043, 2302 [5].

**Задачею** цієї статті є універсально-культурний аналіз введених Г.-Й. Утером нових сюжетних типів, а **метою** – доведення того, що і у нових одних їхня глибинна структура складається з таких універсалії культури, як *народження, життя, смерть* та *безсмерті*, а також таких світоглядних кодів, як *аліментарний, еросний, агресивний* та *інформаційний*. Очікуваний **результат** дослідження полягає у поки що невеличкій та частковій реалізації задуму зі створення універсально-культурного показника казкових та літературних сюжетних типів.

Ясно, що охопити всі нові сюжетні типи в одній статті – задача нереальна. За **матеріал** дослідження беруться казки про тварин (індекси 1–299), але й їх для даного обсягу наукової роботи забагато. Тому навмання обираємо казки, що будуть проаналізовані шляхом відбірки кроком 5 (через п'ять на шосту), котрі вище у переліку нових типів виділені жирним шрифтом. Тобто, це казки 34C, 157B, 186, 219E\*\*, 282D\*, 299.

**Основна частина. Універсально-культурний аналіз казок показчика АТУ.**

34C. **Мавпа з сочевицею.** «Мавпа виронила з руки сочевицю (горіх). Коли вона спускається з дерева, щоб знайти її, вона випускає іншу сочевицю (висипає на землю усю жменю сочевиці – *О. К.*), яка також була в її руці (яку тримала зажатою у долоні – *О. К.*). Коли вона досягає землі, вона не може знайти жодної загубленої сочевиці [J344.1]» [5].

Домінуючим універсально-культурним елементом тут є *аліментарний* код, котрий кодифікує категорію *життя* (*їжа-життя*). Коли Мавпа (Мв) мала достатньо *харчів*, її життя можна розцінити як *життя сите*, у статку (*алім., життя*). Але через свою *нерозумність* (табуйований *інформаційний* код, *не-інф.*) її життя погіршується (*не-життя через не-їжа*).

В універсально-культурному запису це виглядає як:

*Мв – достатньо їжі, життя у статку (їжа-життя) ? малу частину їжі загублено (не-їжа) ? нерозумне прагнення повернути втрачену частину їжі (не-інф.) ? втрата усієї*

*їжі, голодне життя (не-їжа, не-життя).*

Якщо вже говорити про передачу автентичного змісту казки у її назві, то з з наведеної у покажчику суті казки не видно. Що Мавпа робила з сочевицею – чи їла, чи сіяла, чи по печі розсипала на просушку, неясно, або з горіхом – чи їла, чи кидала горіхами у нападників – так само не відомо.

Я пропоную такий запис цієї казки, котрий би більш-менш адекватно передавав її зміст: «У прагненні повернути втрачену малу частину їжі Мавпа втрачає всю їжу».

157В. **Вдячна Змія** (раніше **Жінка як Зміїна Повивальна Баба**, включаючи попередній Тип 738\*).

«Цей різноманітний тип містить різні оповіді про людину (чоловіка, жінку), яка допомагає Змії (наприклад, у битві або народити). Змія винагороджує людину (золотом або грошима). Пор. Типи 285А, 476\* та 47» [5].

Інваріантні категорії та коди культури, що лежать в основі цієї казкової оповіді, своєю домінантною одиницею опису мають *табуйовану агресивність (не-агрес.)*, тобто, доброзичливість. Її проявляють чоловік Ч або жінка Ж по відношенню до Змії З, причому отримують навзаєм таке ж саме добре ставлення до себе від Змії З попри відоме прислів'я, що жодна добра справа не залишається непокараною. Специфіка цієї допомоги в універсально-культурному плані з боку Чоловіка Ч чи Жінки Ж пов'язана або з *культивованою агресивністю (агрес.)*, оскільки ця допомога полягає підтримці Змії З у *битві*, або з *генетивною* категорією граничних підстав, тому що люди допомогли Змії *народити (ген.)*. На відплату Змія обдаровує людей *скарбами* чи *грішми*, що є проявом розширено зрозумілого *аліментарного* коду (*алім.*).

У формальному запису сюжетний тип 157В набуває наступного вигляду: *Чоловік Ч або Жінка Ж добре ставляться до Змії З (Ч, Ж не-агрес.) та допомагає їй виграти битву, культивована агресія (Ч, Ж+З агрес.)*.

Варіант, коли поміч полягає у *пологовій допомозі*, то це записується як *(Ч, Ж + З ген.)*. *Отримання від Змії З грошей записується як «З (алім.) ? Ч чи Ж (алім.)*.

Скорочений ланцюжок постає як *Ч (Ж) (не-агрес.) ? З (Ч, Ж+З агрес.) або (Ч,Ж+З ген.) + (З алім.) ? Ч, Ж (алім.)*.

Однаке у даній казці деякі категорії та коди наявні у своєму латентному функціонуванні. Перемога у бою передбачає виживання, залишення живим, а це є послабленим варіантом безсмертя (*виживання < іморт.*). Виживання у битві передбачає знищення ворога В (*В агрес. + морт.*), тобто, ця перемога неможлива без смерті ворога, і це фіксується за допомоги агресивного коду, що контамінує з *мортальністю*. Якщо говорити про народження Змією дитини, то ту спливає інша форма *імортальності* – *безсмертя у дітях*, а це додає до елемента ланцюжка (*Ч+З ген.*) ще один *імортальний* елемент (*Ч, Ж +З ген. + іморт. діти*). Далі, отримання помічником *скарбів (алім.)* безумовно покращує його *життя*, тому останній елемент запису доповнюється *вітальним* елементом (*Ч, Ж алім.+вітальн.*).

У підсумку маємо такий ланцюжок, що виражає культурний інваріант даної казки.

*(Ч, Ж (не-агрес.) ? З (Ч, Ж +З агрес.) + (В агрес. + морт.), або (Ч, Ж + З ген. + іморт-діти) + З (алім.) ? Ч, Ж (алім.+вітальн.)*.

Слід сказати, що типологічно близькі сюжетні типи, яких згадує Г.-Й. Утер, базисну універсальну формулу репрезентують безпосередньо, приміром, у вигляді *порятунку* Змії від смерті, конкретно, при лісовій пожежі, звідки герой її виносить на руках.

Виправлена ж ним назва казки, на мій погляд, невдала. Колишня назва «Жінка як Зміїна Повивальна Баба» краще за нову, «Вдячна Змія», внаслідок того, що хоч якось передає зміст сюжетного ходу чи варіанту казки, тоді як фіксація вдячливості Змії мало що нам про цей зміст говорить. Здається, тут кращою була б назва «*Змія дарує чоловіку (жінці) велике багатство за його (її) допомогу вижити у битві чи продовжити себе у роді*».

186. *Мавпа та горіх.*

«Мавпа викидає горіх, бо в нього гірка шкаралупа, і не помічає їстівного ядра [J369.2]» [5].

Типологічно ця казка є тотожною вже розглянутій казці 34С, коли через недоумкуватість Мавпа залишається без їжі.

219Е\*\*. *Курка, що несла золоті яйця.*

«Курка (гуска) щодня несе одне золоте яйце (для бідної жінки). Думаючи, що курка, мабуть, повна золота, жінка (її чоловік) вбиває її, але не знаходить нічого особливого всередині [D876, J514, J2129.3]» [5].

Даний сюжетний тип є аналогічним розглянутому типу 34С та 186, тільки замість гупої мавпи тут фігурує нерозумний бідняк чи його дружина, а *аліментарний* (*алім.*) код постає не у буквальному своєму прояві, як *їжа*, а у сублімованому вигляді, у розширеному сенсі, як вартісний еквівалент речей, прив'язаний до золота. Відсутнім у попередніх типах є й такий елемент, як *вбивство* курки (*агрес. + морт.*). *Вітальна* категорія (*життя*) у своїх якісних визначеннях набуває протилежних знаків. *Життя* покращується, біднячка чи бідняк Б швидко багатіють, коли курка К несе їм по одному золотому яйцю на день, і стають знову злиденними, коли він зі своєї дурної жадібності вирішив отримати все золото, яке, на його нерозумну уяву, було сховане всередині курки, все і відразу, Це дає запис переходу від *злиденного життя* (*не-вітальн.*) до *життя у статках* (*вітальн.*) з поверненням до *життя у бідності* (*не-вітальн.*).

Формальний запис ця казка набуває такий:

*Курка К дає золоте яйце (К алім.) ? бідняку Б (Б-алім.), після чого його життя значно покращується (Б вітальн.), але він вбиває курку К (Б агрес.+морт. К) ? (К морт.), після чого джерело статку зникає (не-алім.), і скоробагатій знову стає бідняком і живе у скрутні (Б не-алім. + не-вітальн.).*

Відносно назви казки, котра стала номінальною для ситуації, коли мають дармове джерело нескінченного багатства, котрого нерозумно нищать, то, на мій погляд, її універсально-культурний зміст можна передати через таку альтернативну назву «*Курка, що несла золоті яйця, вбита її хазяїном, який знову став злиденним*». Типологічно паралеллю цієї казки є казки «Бик-тайник», котра вже розбиралась мною під універсально-культурним кутом зору [3].

282D\* *Воша та блоха проводять ніч у сідницях та піхві жінки.*

«Наступного ранку вони розповідають одна одній, що з ними сталося. Жінка мала статевий акт» [5].

Дана казка має відверто непристойний, сороміцький зміст і є казкою жартівливою. Її основний зміст полягає у тому, як воша Вш та блоха Бл залізли до жінки Ж у задницю та у піхву (реверсивна аліментарність *реверс-алім* та *ерос*), там їм *жилося затишно* і тепло (позитивна *вітальність*). Ніччю жінка вступила у *статевий акт* (*ерос*). Фрікційні рухи та сильні поштовхи *сприйнялись* комахами як якийсь катаклізм, чи страшна бурю, чи землетрус, як такі *сили* природи (*природа-агрес.*), що *загрожує* їхньому *життю* (*інформ.* + *морт.*). На ранок вони зустрілись і *розповіли* (*інф.*) одна одній, як вони ледь *вижили* (послаблена імортальність як *виживання*<*іморт.*) у цю «бурхливу ніч». Оскільки реальної загрози життю паразитів не було, ця загроза існувала лише в їхній уяві, то базисна світоглядна формула «*життя – загроза життю – виживання*» репрезентована у *хибному інформаційному ключі* (*не-інф.*).

У формальному викладі цей сюжетний тип отримує наступний вираз:

Спокійне *життя* (*вітальн.*) Воші Вш та Блоха Бл у *піхві* (*ерос.*) та у *сідниці* жінки Ж (*реверс-алім. Ж.*). Потім жінка вступає *статевий акт* (*ерос*), рухи під час якого були *помилково сприйняті* (*не-інф.*) Вошею Вш та Блохою Бл як *природна сила* (*агрес.*), що *загрожує* їхньому *життю* (*інф., агрес., не-життя, морт.*). «Буря» минула, і комахи діляться своїми *хибними враженнями* (*не-інф.*) як вони ледь *вижили* вночі (*послаблена імортальність* як *виживання*<*іморт.*).

Культурно-інваріантний ланцюжок тут вишикується такий:

(*Вш, ерос, Бл реверс-алім, вітальн.*) ? (*статевий акт, ерос*) ? (*не-інф.: . агрес.*) ? (*не-життя, морт.*) ? (*не-інф. <іморт.*).

Як видно з короткого викладу казки у покажчику АТУ («що з ними сталося», узнати неможливо. Чи не краще було б дати цій казці назву «*Як Воша та Блоха під час коїтусу сиділи у піхві та сідницях жінки, думаючи, як їм вижити за такого*

«страшного землетрусу»?

299. *Гора народжує мишу.*

«Гора починає народжувати, але народжує лише мишу [U114]» [5].

Цей крилатий вислів зводять до байки Езопа, про те, як велика гора почала так гучно здригатись та гриміти, що всі очікували, що з неї вийде щось грандіозне, але вийшла маленька миша, «Езоповою мовою» цей вислів означає що після певних знакових заявок на те, що народиться дещо велике, народжується щось мале та незначне.

Як би там не було, але незаперечним домінуючим культурно-інваріантним елементом цієї байки та крилатого вислову є *народження, генетив*: «Гора Гр після *грізних знаків (інф. + агрес.)* породила (*ген.*) мишу Мш, або, скорочено: *Гр (інф., агрес., ген) ? Ми*

На цій констатації можна було б і закінчити розбір цієї казки, якби не родовите міфологічне минуле образу Миші. В. М. Топоров у статті «Миша» у «Міфах народів світу» цю дивовижну полісемію даного образу показує дуже добре. Попри зв'язок із *провіщуванням*, до мишей відносять й *втілення сили*, що видно навіть в етимологічній близькості латинських слів «мускул» та «миша». [1]. З цього можна зробити висновок, що потужна гора породила не щось маленьке та слабосильне, а дещо таке, що, маленьке, несе у собі *потужну силу (агрес.)* та дар провидіння (*інф.*), підкріплене тим, що предводителем Мишей є Аполлон, а їхніми батьками – подружня пара верховних божеств.

Я вже зазначав у епіграфі до однієї зі своїх статей, що у фольклорі немає нічого випадкового, і якщо Езоп не переробив давній фольклорний образ з його усталеними нерушливими, консервативними семантиками на щось для його сучасників незвичне та нетрадиційне, то крилатий вислів можна викласти у такій редакції: «*(Величезна) Гора породила (маленьку сиреньку) Мишу, але не піддавайтесь омані через її розмір – від своєї Матері-Гори (Землі, Громовника-батька) Миша успадкувала надзвичайну силу*».

**Висновки.** Як на мене, можна впевнено констатувати, що у

результаті виконання поставлених задач для досягнення визначеної мети проведений універсально-культурний аналіз казок з індексу АТУ показав, що в їхній глибинній основі криються категорії граничних підстав та світоглядні коди. Визнаю, що здійснення цієї процедури потребує певної підготовки та методичної навички, але вона не є занадто складною. При цьому у тій чи іншій казці є домінуючий мотив, або і у вигляді категорії граничних підстав (приміром, у казці 299 це *генетив*, категорія народження), або у вигляді світоглядного коду (як, наприклад, у казках 34с та 186, де домінує *аліментарний* код, чи у казці 282D\* з домінуванням у ній *еросного* коду). Базисна світоглядна формула у серії 1–199 (казки про тварин) у прямому вигляді представлена слабо, вона часто виводиться з логіки оповіді (як, наприклад, у казці 157В про допомогу Змії у бою перемога над ворогом є ствердженням власного життя, тобто, виживання виступає як послаблене безсмертя). Зрештою, навіть у казках, де тварина втрачає їжу, і більше ні про що у ній не йдеться, дана формула представлена або у неявній присутності категорії *життя* (у статку чи злиднях), або у перспективі *голодної смерті*, якщо така поведінка буде постійною. У даному випадку базисна формула обривається на своєму другому члені, мортальності, що є особливо поширеним у казках з двома ходами, коли негативний персонаж гине, а позитивний залишається живим, обсищений багатством та ще й з чоловіком-принцом на додачу.

Одночасно з наближенням у даній роботі хоч на декілька невеличких кроків до створення універсально-культурного показника казкових типів у ній було не тільки виявлено їхні (типів) інваріантне культурне підґрунтя, але й намічені шляхи подолання вад проаналізованого показника АТУ. Як я говорив ще у монографії про казку та обряд, до недоліків показників А. Аарне та С. Томсона відноситься некоректна класифікація казок. Те ж саме ми бачимо у переробленому показнику Г.-Й. Утера навіть на матеріалі розглянутих тут казок про тварин. У цих казках рівною мірою актантами часто виступають як тварини, так і люди.

До недоліків старих показників я відношу також вкрай

абстрактні та неінформативні заголовки казок, рівно й їхній нульовий з точки зору передачі суті казки анотований виклад, з якого ця суть залишається неясною. У межах запропонованого нового підходу мною були зроблені спроби більш інформативного найменування казок та їхнього анотованого переказу.

Загальний же результат, отриманий по ходу дослідження, полягає у доведенні на конкретних прикладах самої принципової можливості створення універсально-культурного індексу казкових мотивів (сюжетних типів). Сподіваюсь, що ця обставина дасть колегам творчий поштовх та переконання у тому, що створенні подібного покажчика на обраному ними матеріалі є зовсім реальною задачею.

### **Список використаної літератури**

1. Кирилюк О. С. Парадоксальний сміх при ритуальному розриванні поганського божества, «Курочка ряба», Аполлон як Миша та радість світотворення, у: Докса. Вип. 25. Сміх у світі смислу, Одеса: Од. нац. ун-тет, 2016, сс. 62–74; див. також «Доповіді...», сс. 554–562.

2. Кирилюк О. С. Прологони до універсально-культурного покажчика фольклорних та літературних мотивів у: Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць, Вип. 39, Ч. 1, К.: Вид.-поліграф. центр КНУ, 2013, сс. 84-95; див. також «Доповіді...», сс. 245-251.

3. Кирилюк О. С. «Теремок» як деградований варіант ембріонально-регресивної казки типу «Бик-тайник», у: Доповіді та статті. 1977–2020 рр.: ювілейна зб. наукових праць до 70-річчя проф. О. С. Кирилюка / Національна академія наук України. Центр гуманітарної освіти. Київ-Одеса, 2021, сс. 574–584. URL: <https://cgo.org.ua/wp-content/uploads/2021/12/Кирилюк-О.С.-Доповіді-та-статті-1977-2020-рр.-до-70-ліття-від-дня-народження-2021р..pdf> (доступ 28.04.2026).

4. Кирилюк О. С. Універсалії культури та структура дискурсу. Казка та обряд. Друге видання, виправлене та доповнене. Одеса: Автограф/ЦГО НАН України, 2005, 372 с. URL: <https://cgo.org.ua/wp-content/uploads/2024/04/universalii.pdf> (доступ 28.04.2026).

5. Uther H.-J. The Types of International Folktales: A Classification

and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson – Folklore Fellows’ Communications (FFC), № 284, 285, 286. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004. URL:[https://www.academia.edu/126081173/Hans\\_J%C3%B6rg\\_Uther\\_The\\_Types\\_of\\_International\\_Folktales](https://www.academia.edu/126081173/Hans_J%C3%B6rg_Uther_The_Types_of_International_Folktales) (доступ 28.04.2026).

**Коба О. А.**

доктор технічних наук, професор,  
каф. управління судном,  
ДНУОМА, м. Ізмаїл,

**Тодоров. В. І.**

кандидат географічних наук, доцент,  
каф. управління підприємницькою та туристичною діяльністю,  
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

### **СВІТОГЛЯДНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ОСВІТИ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ**

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується суттєвими трансформаціями, що відбуваються під впливом глобалізаційних, технологічних та соціокультурних процесів. У цих умовах освіта постає як ключовий інститут формування особистості, здатної адекватно реагувати на виклики сучасності. Особливого значення набуває осмислення світоглядних та методологічних засад розвитку освіти, що визначають її зміст, структуру та функції. Освіта у сучасному розумінні виходить за межі традиційного уявлення про передачу знань. Вона виступає як складний соціокультурний феномен, що забезпечує формування ціннісних орієнтацій, розвиток критичного мислення та здатності до самореалізації. У цьому контексті особливу роль відіграє філософія освіти, яка дозволяє осмислити глибинні основи освітнього процесу та визначити його стратегічні напрями.

Важливим аспектом є взаємозв'язок освіти з культурною традицією. Традиція виступає як носій історичного досвіду, що забезпечує спадкоємність поколінь та формує основу для розвитку суспільства. Водночас сучасні трансформації вимагають переосмислення традиційних підходів та їх адаптації до нових умов. Таким чином, освіта повинна поєднувати збереження культурної спадщини з відкритістю до інновацій. Методологічний вимір освіти передбачає визначення принципів і підходів до організації навчального процесу. У сучасних умовах особливого значення набуває міждисциплінарний підхід, який дозволяє інтегрувати знання з різних галузей та формувати цілісне бачення

світу. Такий підхід сприяє розвитку системного мислення та здатності до комплексного аналізу явищ. Суттєвим чинником розвитку освіти є вплив інформаційних технологій. Цифровізація змінює характер освітнього процесу, роблячи його більш гнучким та доступним. Водночас це створює нові виклики, пов'язані з необхідністю формування інформаційної культури та критичного ставлення до інформації.

Особливу увагу слід приділити ролі особистості викладача у сучасній освіті. Викладач виступає не лише як транслятор знань, але й як організатор навчального процесу, наставник і носій цінностей. Його професійна діяльність визначає якість освіти та впливає на формування світогляду здобувачів освіти. У контексті творчої спадщини професора М. М. Верникова доцільно звернути увагу на значення наукової спадщини у розвитку освіти. Наукові школи, сформовані видатними вченими, виступають як осередки генерації знань та інновацій. Вони забезпечують розвиток теоретичних основ науки та їх практичне застосування в освітньому процесі. Вони формують не лише наукові підходи, але й певну культурну та етичну традицію, що передається наступним поколінням дослідників.

Сучасні цивілізаційні виклики, зокрема екологічні, соціальні та економічні проблеми, вимагають від освіти формування відповідального ставлення до навколишнього середовища та суспільства. Освіта повинна сприяти розвитку екологічної свідомості, соціальної активності та готовності до участі у вирішенні глобальних проблем.

Таким чином, розвиток освіти у сучасних умовах є складним і багатограним процесом, що потребує інтеграції різних підходів та орієнтації на формування цілісної особистості. Важливим є поєднання традицій і інновацій, що дозволяє забезпечити ефективність освітнього процесу та його відповідність сучасним вимогам.

Подальший аналіз розвитку освіти в умовах сучасних цивілізаційних викликів передбачає звернення до проблеми кризи раціональності, яка все частіше фіксується у сучасному науковому та філософському дискурсі. Традиційна модель освіти,

що базується виключно на передачі знань та формуванні професійних компетентностей, виявляється недостатньою для адекватного реагування на складні виклики сучасності. У зв'язку з цим виникає необхідність переосмислення самої сутності освітнього процесу як простору формування світогляду та духовної культури особистості. Важливим аспектом є також проблема співвідношення індивідуального та колективного в освітньому процесі. З одного боку, освіта повинна враховувати унікальність кожної особистості та сприяти її самореалізації, а з іншого – формувати соціальну відповідальність та здатність до взаємодії в суспільстві. Це зумовлює необхідність пошуку балансу між індивідуалізацією та соціалізацією освіти.

Необхідно також враховувати, що сучасна освіта функціонує в умовах постійної невизначеності, що зумовлено швидкими темпами змін у технологічній та соціальній сферах. У таких умовах важливим стає формування у здобувачів освіти здатності до навчання протягом життя, що передбачає постійне оновлення знань і навичок. Освіта повинна формувати відкритість до нового досвіду та готовність до змін. Суттєвим чинником розвитку освіти є також етичний вимір. У сучасному суспільстві зростає значення моральних принципів, які визначають поведінку людини в умовах складних соціальних ситуацій. Освіта повинна сприяти формуванню етичної свідомості, що базується на принципах гуманізму, відповідальності та поваги до інших. Таким чином, розвиток освіти в умовах сучасних цивілізаційних викликів потребує комплексного підходу, що враховує не лише наукові та технологічні аспекти, але й філософські, культурні та етичні чинники. Це дозволяє сформувати цілісну освітню модель, орієнтовану на гармонійний розвиток особистості.

У перспективі подальші дослідження повинні бути спрямовані на розробку нових освітніх стратегій, які враховують глобальні тенденції розвитку суспільства та забезпечують підготовку фахівців, здатних ефективно діяти в умовах невизначеності. Особливу увагу слід приділити інтеграції традиційних і інноваційних підходів, що дозволить забезпечити стійкість і адаптивність освітніх систем. Отже, сучасна освіта повинна

розглядатися як динамічна система, що постійно розвивається та адаптується до нових умов. Її ефективність визначається здатністю забезпечувати не лише передачу знань, але й формування цілісної особистості, здатної до саморозвитку, творчості та відповідального ставлення до світу.

Подальший розвиток освітньої парадигми неможливий без осмислення феномена людини як центральної категорії філософського, наукового та освітнього дискурсу. Людина у сучасному світі постає не лише як носій знань, але як активний суб'єкт творення соціальної реальності. У цьому контексті освіта набуває антропоцентричного характеру, орієнтуючись на розвиток особистості як унікальної цінності.

Філософський підхід до освіти передбачає розгляд навчального процесу як простору смислотворення. Освіта стає не лише засобом передачі знань, а процесом формування світогляду, у межах якого людина визначає власні життєві орієнтири. Це зумовлює необхідність переорієнтації освітньої системи на розвиток здатності до рефлексії, що дозволяє особистості усвідомлювати власний досвід та інтегрувати його у цілісну систему знань. Водночас сучасні цивілізаційні процеси актуалізують проблему втрати цілісності світосприйняття. Фрагментарність знань, характерна для інформаційного суспільства, призводить до розриву між різними сферами людської діяльності. У цьому контексті освіта повинна виконувати інтегративну функцію, забезпечуючи поєднання різних форм знання у цілісну картину світу. Особливу роль у цьому процесі відіграє міждисциплінарність, яка дозволяє подолати вузьку спеціалізацію та сприяє формуванню системного мислення. Інтеграція різних наукових підходів створює умови для глибшого розуміння складних соціальних і природних явищ. У цьому сенсі освіта повинна сприяти формуванню здатності до синтезу знань, що є необхідною умовою ефективної діяльності у сучасному світі. Необхідно також враховувати роль комунікації як важливого елементу освітнього процесу. У сучасному суспільстві комунікація виступає не лише як засіб передачі інформації, але як механізм формування соціальних зв'язків і культурних смислів.

---

Освіта повинна забезпечувати розвиток комунікативної компетентності, що дозволяє ефективно взаємодіяти у різних соціокультурних середовищах.

Узагальнюючи викладене, можна зазначити, що подальший розвиток освіти повинен бути спрямований на формування особистості, здатної до цілісного сприйняття світу, відповідального ставлення до власної діяльності та активної участі у суспільному житті. Саме така освіта відповідає вимогам сучасності та забезпечує сталий розвиток суспільства. Освіта в умовах сучасних цивілізаційних викликів повинна розглядатися як стратегічний ресурс розвитку суспільства. Її ефективність залежить від здатності інтегрувати наукові, культурні та соціальні компоненти у цілісну систему. Отже, подальший розвиток освіти повинен базуватися на принципах гуманізму, науковості та відкритості до змін, що дозволить забезпечити її відповідність сучасним вимогам та сприятиме сталому розвитку суспільства.

**Косяк А. А.**

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

### **КОНЦЕПЦІЯ МІФУ В ЖИВОПИСІ КАРАВАДЖО, РІБЕРИ, ВЕЛАСКЕСА**

Живопис завжди відігравав важливу роль у відображенні сутності та еволюції культури. Одним із найцікавіших аспектів є здатність мистецтва відтворювати міфологічні сюжети. Актуальність цієї теми полягає в тому, що живопис центральних іспанських та італійських художників епохи бароко – Мікеланджело Мерісі да Караваджо, Хосе де Рібери та Дієго Веласкеса – відзначався глибоким використанням міфологічних образів. Вивчення концепції міфу в їхніх роботах дає змогу розкрити взаємодію між міфологією та мистецтвом у контексті бароко.

Міфологія стала для Караваджо можливістю виразити складні ідеї, враження та емоції через символіку й драматизм. Художник славився реалістичною манерою, роблячи міфічних героїв більш людськими і доступними для глядача. Характерний для нього прийом «хіароскуро» (гра світла та тіні) створював драматичний ефект і підкреслював атмосферу міфічних подій.

У картині «Медуза» жахливий образ передано з великою реалістичністю на темному фоні, що створює загадкову атмосферу та виступає символом влади, жаху і загибелі. Водночас у полотні «Вакх» Караваджо показав бога не ідеалізованим, а як реальну людину зі своїми слабкостями. Ще одним прикладом є «Амур-переможець», де розкидані предмети символізують науку, мистецтво і війну, показуючи перевагу любові над усіма сферами людської діяльності.

Іспанський митець Хосе де Рібера використовував міфологію як засіб зображення людських пристрастей та долі, а також як алегорію філософських ідей. Він майстерно поєднав релігійну і міфологічну тематику, створивши неповторний стиль.

Твори Хосе де Рібери відзначаються особливою експресією.

Наприклад, у картині «Аполлон і Марсіас» передано ідею боротьби між духовною вищістю та плотською силою. Аполлон зображений ідеалізованим, тоді як Марсій – гротескним. Інший твір, «Силен», відображає популярну в епоху бароко античну тему про насолоди і марнотратство життя. Хосе де Рібера надавав міфологічним темам архаїчний вимір, що робило його твори надзвичайно виразними.

Дієго Веласкес вдало поєднував античні міфологічні теми зі своїм неповторним реалістичним стилем. Він намагався показати міфологічних персонажів не як безособових богів, а як живих істот зі своїми почуттями та емоціями. Митець об'єднував античні міфи з життям свого часу, створюючи алегорії, актуальні для іспанського суспільства XVII століття.

У картині «Венера при дзеркалі» міф стає способом вираження ідеалу краси, відображаючи гармонію світу. Полотно «Тріумф Бахуса» є своєрідним соціальним коментарем: міф тут виступає художнім твором, який висвітлює проблеми свого часу і висловлює симпатію до нижчих класів. У картині «Кузня Вулкана» контраст між богами розкрито через деталі: Аполлон символізує світло і божественність, тоді як кульгавість Вулкана та його темна кузня підкреслюють його людськість і біль.

Кожен із розглянутих художників мав власний унікальний підхід до використання міфології. Караваджо акцентував на реалістичному відображенні сцен, підкреслюючи драматизм та інтимність. Хосе де Рібера відзначився експресивною інтерпретацією, що віддзеркалює трагічний аспект людського існування. Веласкес, своєю чергою, створив картини з глибоким символізмом та індивідуалізацією персонажів. Їхня творчість доводить, що міфи в мистецтві не лише збагачують його інтелектуально, але й допомагають розкрити найглибші аспекти людської душі, залишаючись вічним джерелом натхнення.

Котельнікова Ю. О.

молодший науковий співробітник,

Інститут морської біології НАН України

**УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ РОЗБІР  
РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ РЕЯ БРЕДБЕРІ  
«451° ЗА ФАРЕНГЕЙТОМ»**

**Контекст і головна ідея: про що насправді писав Бредбері? Роман Рея**

Бредбері «451° за Фаренгейтом» [1] давно переріс статус звичайної антиутопії. Сьогодні він читається не стільки як фантастика, скільки як дуже точний діагноз нашому часу. Ми звикли думати, що це історія про цензуру й тоталітаризм – про світ, де пожежники спалюють книги. Але якщо придивитися уважніше, Бредбері говорить про значно страшніші речі: про добровільну відмову від мислення, про страх перед складністю і про те, як суспільство може бути технологічно досконалим, але внутрішньо абсолютно мертвим.

Головний герой, пожежник *Гай Монтег*, проходить шлях, який є ключовим для розуміння роману. Він починає як ідеальний гвинтик системи, людина без сумнівів, але поступово, через біль, втрати й незручні запитання він прокидається.

Якщо застосувати до цього тексту інструменти *універсально-культурного аналізу* (за зразок візьмемо розбір О. С. Кирилюком твору М. Гоголя «Старосвітські поміщики» [2]), ми побачимо, що за сюжетом про втечу від поліції ховається глибока філософська драма. Бредбері працює з базовими категоріями людського буття: *життям, смертю, народженням і безсмертям*; він також використовує чотири ключові світоглядні коди – *аліментарний (споживання), еросний (любовний зв'язок), агресивний (насильство) та інформаційний (знання)*.

Найцікавіше те, що в романі всі ці речі є начебто зламаними, подані навиворіт. Життя тут нагадує механічний біг по колу, інформація перетворилася на білий шум, близькість стала імітацією, а культура буквально перетворюється на попіл.

## 1. Гранично-категоріальна структура: між життям і смертю.

### 1.1. Життя як імітація та справжня вітальність.

Що таке життя у світі Бредбері? На перший погляд, воно б'є ключем. Люди мчать на шалених швидкостях, екрани на стінах ніколи не гаснуть, у вухах постійно лунає музика чи голоси, але все це – *псевдожиття*.

Ідеальним прикладом такого існування є дружина Монтега, *Мілдред*; вона дихає, ходить, розмовляє, але внутрішньо вона порожня. Її свідомість заповнена пустодзвонними телевізійними серіалами, вона не здатна на емпатію і панічно боїться тиші, а її життя – це просто безперервне споживання стимулів.

Натомість справжнє життя у романі уособлює *Кларіс Маклелен*. Вона робить абсолютно «ненормальні» для того суспільства речі: гуляє під дощем, розглядає людей, відчуває запахи, ставить запитання. Кларіс повертає Монтегу (і читачеві) розуміння того, що жити – це означає бути уважним до світу. Невипадково справжня *вітальність* у Бредбері завжди пов'язана з *природою*. Коли Монтег тікає з бетонного міста до річки й лісу, він ніби вперше робить повноцінний вдих.

### 1.2. Народження: від біології до духу.

У цьому світі діти – це радше соціальний тягар, ніж радість. Подруги Мілдред говорять про материнство з лякаючою байдужістю, а традиційне, біологічне народження тут позбавлене сакральності.

Але Бредбері пропонує інший вимір – *духовне народження*. Так Монтег народжується вдруге і починається це не з якоїсь грандіозної події, а з простого запитання Кларіс: «*Ви щасливий?*». І це запитання стає тригером, Монтег народжується як особистість через сумнів, через біль усвідомлення і через зустріч із живим словом.

### 1.3. Смерть як буденність і Безсмертя як пам'ять.

Смерть у романі зчитується всюди, вона стала настільки звичною, що спроба самогубства Мілдред сприймається медиками як рутинна – «ще один виклик». Люди не хочуть жити, але ховають цей відчай за розвагами.

Смерть культури відбувається щоразу, коли спалахує книга. Автор втілює смерть соціальну в моторошному образі *Механічного пса* – ідеальної машини для вбивства, позбавленої емоцій. До того ж у фіналі смерть стає тотальною: місто зникає в ядерному вогні, але саме на цьому чорному тлі яскраво спалахує ідея *безсмертя*, але воно не фізичне, безсмертя тут – це пам'ять. Коли Монтег зустрічає мандрівних інтелектуалів («людей-книг»), він бачить дивовижну річ: книгу можна спалити, але якщо людина зберегла її текст у голові, культура продовжує жити. Символ *Фенікса* тут ключовий: людство може спалити себе дотла, але здатне відродитися, якщо пам'ятатиме свої помилки. Останнє демонструє присутність у книзі базисної універсально-культурної світоглядної формули «життя – смерть – відродження».

## **2. Світоглядні коди: як зламалося суспільство.**

### **2.1. Інформаційний код: багато шуму, нуль сенсу.**

Це, мабуть, найважливіший нерв роману, адже суспільство Бредбері не страждає від нестачі інформації – воно нею захламляється. Проте, це інформація, яка блокує мислення, вона розважає, але не дає розуміння суті.

Професор *Фабер* формулює геніальний діагноз, коли він каже, що людям бракує трьох речей: *якості інформації, часу на її осмислення та права діяти на основі зрозумілого*. Книги небезпечні для системи саме тому, що вони повільні – вони вимагають зупинитися і подумати, а в світі, де істина замінена яскравою телевізійною картинкою (як у сцені фальшивої погоні за Монтегом), мислення стає злочином. Глибинною універсально-культурною основою реалізації інформаційного коду у романі є така його культурна трансформація, котра знайшла прояв у її табуванні, тобто, інформація тут, по суті, не несе ніякого інформаційного змісту.

### **2.2. Аліментарний код: суспільство, яке поїдає себе.**

Аліментарний код (*мотив споживання*) тут виходить далеко за межі їжі. Світ Бредбері постійно щось «ковтає»: швидкість, рекламу, снодійне. Мілдред ковтає таблетки, намагаючись втекти від порожнечі, а реклама зубної пасти у метро агресивно «з'їдає» увагу Монтега, не даючи йому можливості читати Євангеліє від

Матвія. І, звісно, головний споживач тут – *вогонь*, бо він *пожирає* сторінки, будинки, людську пам'ять. Але Бредбері геніально перевертає цей код у фіналі: вогнище мандрівників у лісі вже не нищить, воно – зіграє та гуртує. Особливістю функціонування у Р. Бредбері аліментарного коду є його контамінація з агресивним кодом, що ясно видно у домінуванні *пожирання* над *смакуванням*.

### **2.3. Еросний код: імітація замість близькості.**

Справжня любов і близькість у цьому спотвореному світі майже атрофовані. Шлюб Монтега – це співіснування двох чужих людей, і ерос тут підмінений сурогатами: телевізійними шоу, поверхневими контактами. Але еросний код відроджується в іншій формі – як *духовна комунікація*. Кларіс пробуджує в Монтезі любов до життя, тоді як Фабер і Гренджер демонструють любов до культури та слова, і це ерос, який не прагне володіти, а прагне зберегти. У цьому сенсі еросний код має тут семантичний прояв у двох протилежних вимірах: імітаційний ерос кодифікує несправжнє життя, а ерос автентичний кодує життя в усій повноті його позитивних людських смислів.

### **2.4. Агресивний код: насильство як норма.**

Агресія у романі інституціолізована. Пожежники – це каральний орган, а їхній інструмент – вогнемет. Брандмейстер *Бітті* використовує як зброю навіть самі знання, цитуючи книги, щоб психологічно розчавити Монтега. Механічний пес у творі виступає як абсолютна, чиста агресія без докорів сумління. Кульмінацією цього коду стає вбивство Бітті, Монтег змушений відповісти насильством на насильство, щоб вирватися. А фінальне бомбардування міста показує, що цивілізація, побудована на агресії, неминуче знищить саму себе. Іншими словами, агресивний код тут кодифікує смерть, мортальність.

### **Висновки: чому це важливо сьогодні?**

Універсально-культурний аналіз «451° за Фаренгейтом» показує нам витончену і страшну модель *смерті й відродження*. Бредбері описав суспільство, яке погналося за абсолютним комфортом і розвагами, але натомість отримало епідемію самогубств, духовну порожнечу і війну.

Виявлена глибинна культурно-інваріантна загальна структура роману, втілена у базисній світоглядній формулі, котра фіксує прагнення до подолання смерті та прагнення до безсмертя, ще раз підтверджує провідну думку концепцій О. Кирилюка про те, що всі закінчені тексти культури вибудовуються на основі цієї провідної світоглядної ідеї, яке становить предмет уваги людства протягом тисячоліть, хоча ця формула у Бредбері набула своєїрідної, «страшної» форми.

Підтверджується й думка Кирилюка про ширше функціонування інформаційного коду, котрий у цьому плані охоплює всі інші коди, оскільки ми про них знаємо, отже, маємо інформацію про них.

Перетинається цей код і з такими культурними універсаліями, як категорії граничних підстав. Життя (вітальність) Мілдред переповнене інформацією, хоча і порожньою. Коли Кларіс повертає Монтегу *вірне розуміння* життя, то це виражається у таких поняттях інформаційного коду, як «вірне» (істинне) та «розуміння», доповнене прагненням *спілкуватись* (теж інформація) з природою.

Народження, позбавлене сакральності, виражає ту обставину, що воно не несе у собі особливої, священної *інформації* (табуїована інформація), а духовне народження, народження у *дусі* – це народження комплексу світоглядних *знань*, що зумовлюють прийняття рішень та обрання життєвої позиції, де знання теж є проявом інформаційного коду. Тригером для духовного народження Монтега теж стала інформація, конкретно – у вигляді *запитання*. Цей код простежується й у таких моментах, як *сумніви*, *біль усвідомлення* та зустрічі з живим *словом*.

Мортальність та інформація у її табуїованому прояві ми бачимо у прагненні закрити очі на життєві негаразди (тобто, тут інформація навмисно блокується). Інформаційним є й один з варіантів безсмертя, що його фіксує Бредбері – у пам'яті. «Книга» у словосполученні «Люди книги» також є інформаційним поняттям, що фіксує наявність у цих людей *знання*, котрого інші люди не мають. «Людьми книги» у Корані називають юдеїв та християн,

оскільки вони, як і мусульмани, мають Святе Письмо (сакральна інформація) – Тору та Євангеліє.

«Ковтання» реклами – це поєднання аліментарного та інформаційного кодів, а неможливість читати дає інформаційний код у його табуйованій формі. З еросним кодом інформаційний код поєднується у *духовній комунікації, у любові до слова*, з кодом агресивним – у використанні *знання як зброї*.

Цей роман – не просто критика цензури, це глибоке екологічне та філософське попередження. Деградація культури тут іде пліч-о-пліч із відривом людини від природи і щоб повернути собі людяність, Монтегу доводиться не лише відкрити книгу, а й знову побачити зорі, почути шум річки, відчути землю під ногами.

Фінал роману трагічний, але не безвихідний, адже Бредбері залишає нам надію: навіть якщо старий світ згорить у вогні власної агресії, завжди залишаться ті, хто вивчив напам'ять кілька важливих сторінок. І з цього вогню пам'яті може початися нова цивілізація.

### Список використаної літератури

1. Бредбері Р. 451° за Фаренгейтом. Перекладач: Є. Крижевич. К.: Навчальна книга – Богдан, 2018. 144 с.
2. Кирилюк О. С. Універсально-культурний аналіз «Старосвітських поміщиків» М. Гоголя (Майстер-клас спецкурсу «Універсалії культури») // V Верниковські читання (2025): матеріали наук. читань пам'яті Марата Верникова / відп. ред. В. Л. Левченко. Одеса: Одес. нац. ун-т імені І. І. Мечникова; ЦГО НАН України, 2025, сс. 44–59.

**Кравець А. А.**

студентка 3-го курсу,  
кафедра культурології,

Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

## **СВІТОГЛЯДНІ ЦІННОСТІ ТА СИМВОЛІЗМ ІНДІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

На відміну від дуалістичних моделей мислення, характерних для багатьох західних традицій, індійська культурна парадигма ґрунтується на ідеї нерозривної єдності космосу, природи та людини. Матеріальний і духовний виміри не протиставляються, а взаємно доповнюють один одного. Центральним елементом такого світобачення є уявлення про циклічність часу та буття. Це виявляється в концепціях сансари та космічних циклів творення, збереження й руйнування світу, які не мають остаточного початку чи кінця.

В індійській філософії сансара стосується концепції метемпсихозу, коли душа перебуває в циклі повторюваних народжень, страждань і смерті в результаті карми. Цей процес зображує постійні зусилля душі звільнитися від своїх минулих дій. Карма впливає на якість майбутніх життів, і душа подорожує до раю або пекла після смерті, поки не використає свою добру чи погану карму.

Буддизм приймає напів постійне ядро особистості, яке проходить через сансару, хоча й не передбачає існування постійної душі. Діапазон сансари простягається від комах, а іноді й овочів і мінералів, до одного з божеств Трімурті, Брахми.

Важливу роль у формуванні цілісного світогляду відіграють фундаментальні поняття індійської традиції – дхарма, карма та мокша. Ці три поняття поєднують космічний, соціальний і особистісний рівні буття з погляду індійського світогляду. Дхарма визначає універсальний порядок і водночас індивідуальний шлях людини. В той час, карма пояснює причинно-наслідкову зумовленість усіх дій і подій. Третій концепт, відомий як мокша постає як вища мета існування – вона полягає у звільненні від циклу перероджень через пізнання істинної природи реальності.

Мокша, останнє поняття, є центральним концептом ціннісної культурної орієнтації індійської культури, оскільки воно символізує вихід із кола сансари та звільнення від страждань та незнання. Прагнення до мокші зумовлює орієнтацію індійського світогляду на внутрішню трансформацію особистості. Духовне вдосконалення постає важливішим за матеріальні досягнення чи соціальний статус. У цьому процесі ключову роль відіграє пошук внутрішньої гармонії, яку можливо досягнути через самодисципліну, контроль над бажаннями та усвідомлене ставлення до власних думок і вчинків.

Традиційні ціннісні переконання Індії вплітають в культуру важливість практикування та наслідування поняття аскетизму. Таким чином аскетизм виступає важливим засобом досягнення самопізнання та звільнення.

Центральним смисловим елементом концепту розглядається шлях відмови від надмірних прив'язаностей і егоцентричних прагнень. Не дивлячись на це, він не передбачає повне відречення від світу. Аскетизм орієнтує людину на поміркованість і внутрішню зосередженість, що знайшло відображення як у чернечих традиціях, так і в повсякденних етичних нормах.

Невід'ємним складником цього духовного ідеалу є принцип ахімса, або ж принцип ненасильства. Він виходить за межі суто моральної заборони й набуває світоглядного значення, тим самим ненасильство вимагає повагу до всіх форм життя та усвідомлення їхньої взаємопов'язаності. Ахімса впливає на формування соціальні ідеалів, таких як співчуття, терпимість, відповідальність тощо. Принцип має широкий вплив на релігійні практики, суспільні норми й культурні моделі поведінки.

Зважаючи на широкий вплив релігійних і філософських ідеологій на ціннісну та культурну ідентичність Індії, символізм відіграє визначальну роль в індійській культурі. Символи являються універсальною мовою передачі сакральних смислів і складних світоглядних уявлень, які виходять за межі раціонального вербального осмислення. В межах індійської традиції символи виконують широкий діапазон функцій, для прикладу пізнавальну, ритуальну, медитативну і т. д. Ці символічні функції забезпечують

зв'язок між видимим і трансцендентним вимірами буття. Через символічні образи індійська культура виражає фундаментальні філософські концепції, до яких належать:

- єдність космосу;
- циклічність існування;
- шлях духовного звільнення;
- взаємозв'язок людини з універсальним порядком.

Одним із найважливіших символів, пов'язаних з індійською культурною традицією, є мандала. Вона постає як візуальна модель Всесвіту та водночас інструмент духовної практики. Геометрична структура мандала відображає ідею впорядкованого космосу: кожен елемент має визначене місце та значення. Процес споглядання мандала сприяє внутрішній концентрації та гармонізації свідомості.

Символ лотоса широко поширений у релігійній і художній традиції Індії. Він уособлює чистоту, духовне пробудження та можливість трансцендентного зростання. Причина такого глибокого значення полягає в природі рослини, оскільки ця квітка виростає з каламутної води, не втрачаючи своєї досконалості. Лотос пов'язаний із божественними образами та ідеєю внутрішнього потенціалу людини до самовдосконалення.

Важливе символічне значення має колесо дхарми (дгармачакра). Воно репрезентує універсальний закон буття, рух і динаміку космічного порядку. Його обертання символізує поширення істини та безперервність духовного шляху. Найвиразніше значення колеса дхарми проявляється в буддистській традиції.

Священні тварини, зокрема корова, слон, змія та лев, також виконують роль носіїв сакральних смислів. Вони слугують своєрідними посередниками між природним і сакральним світом. Використання тварин, як важливих ціннісних символів, підкреслює ідею взаємопов'язаності всіх форм життя.

Корову вважають священною, символом життя, добробуту та матеріальної й духовної щедрості. Тим часом слон уособлює мудрість, силу та благополуччя, його образ широко асоціюється із божеством Ганешою. Наступна істота, змія (нага), символізує

енергію, захист і безсмертя. Розповсюджений символізм лева репрезентує мужність, владу та захист космічного порядку. Мавпа пов'язана з вірністю та відданістю, особливо у міфології, пов'язаній з божеством Хануманом.

Також варто звернути увагу на символіку жестів (мудри). В індійській культурі жести виступають невербальними символами духовних станів і релігійних істин. Мудри використовуються в іконографії, ритуалах, медитативних практиках тощо. Вони передають ідеї захисту, благословення, знання або внутрішньої рівноваги. Таким чином можна стверджувати, що символізм в індійській культурі має сформовану цілісну знакову систему.

Мистецтво в Індії завжди мало не тільки декоративну чи емоційну функцію. Роботи митців виконують роль засобу передачі релігійних і філософських ідей: вони структурують символічні образи божеств, космічних явищ і моральних принципів. У межах ритуальної практики скульптури, живописні та архітектурні елементи насамперед виступають як концентровані символи космічного порядку та моральних норм.

Індійське мистецтво та ритуальні практики виступають інструментами когнітивного та етичного виховання населення. Кожний образ, жест або сюжет використаний в традиційних індійських роботах несе смислове навантаження. Насамперед, твори мистецтва, що слідує індійським ціннісним культурним орієнтаціям, спрямовані на формування світоглядної та духовної компетентності людини.

**Кулаков Ю. О.**

магістрант,

каф. філософії,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

**ПЕКЛО РУКАМИ ЛЮДИНИ: «LA PORTE DE  
L'ENFER» ОГЮСТА РОДЕНА**

Стою перед вратами шість метрів заввишки, що 37 років відливалися в бронзі і переливаються у світлі як вогонь; тінь падає на тіло, я відчуваю прохолоду від них цієї весни. Родене, старий, що хотів ти розповісти, що нам, дурням, хотів показати? Постривай, де ключ від дверей? Давай відчиняй. Я озирнувся навкруги – і голос раптом із тіні: «Друже мій, запам'ятай – ключ завжди з тобою».

Двері в пекло можуть бути лише дверима, що не відчиняються без стуку, і вибір – стукати чи ні – завжди за тим, хто стукає. Навіщо це, можливо, варто запитати? До того, що кожен власною волею майструє свої двері в пекло, і двері не абстрактні, а реальні, у які ти заходиш не після смерті, а, за іронією, за життя. Ти скульптор, що вміло майструє, не художник. Такого неможливо малювати: двері мають бути об'ємні, тактильні, липкі; наче пластилін, сковують тебе у своїх обіймах, ти проймаєшся ними, а вони тобою – при кожному акті волі. Усі ті фігури в них – твоє ж відображення, відбите так детально, так уміло; ти сам творив це творіння. Ти чуєш голоси, але змушуєш їх замовкнути знову і знову.

Головне відображення власного Я – «Мислитель» на тимпані, що сидить посередині, не провалившись, ще з надією, у пошуках порятунку.

Я, безумовно, не знаю, як правильно жити. Що взагалі означає «знати» і «правильно» – окреме питання. Я думаю, що світ не дихотомічний на чорному і білому – хоча було б так непогано і прекрасно, але страшенно нудно, – проте зробити своє життя нестерпним кожному до снаги. І я не кажу про творення злодіянь, а просто про сірість, просто існувати. Адже перших, кого Данте

---

зустрічає біля воріт пекла, Вергілій описує так: «Ті, що зірок, мізерні, не хапали, жили собі без гани, без хвали»; ті, хто не відповідав на виклик життя й уникав його як міг, просто жив, а точніше – радше існував. А здебільшого ми зараз існуємо.

Я нещодавно читав «Тигроловів», і там сім'я ловила живих тигрів, а я сиджу на роботі й відправляю електронні листи і думаю, що живу. Хм, який самообман, яке марення. Справді, хоробрі мають щастя. Щастя жити своє життя – можливо, й недовге, але своє. Нам треба бути хоробрішими до самого життя – актуалізувати себе в ньому і з ним, щоб врата були зачинені до останнього подиху.

**Левченко В. Л.**

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

### **ЕЛЛІНІСТИЧНА СКУЛЬПТУРА ЯК КУЛЬМІНАЦІЯ ПЛАСТИЧНОГО ВИРАЗУ: ДИНАМІКА, ЕМОЦІЯ ТА ПРОСТІР**

Антична скульптура є фундаментальним явищем у розвитку європейського мистецтва, оскільки саме в її межах сформувалися уявлення про гармонію, пропорції та ідеал людського тіла. Вона виступає не лише як форма художнього вираження, а як спосіб осмислення людини в системі культурних, соціальних і філософських координат. Тобто антична скульптура є не лише важливою складовою художньої культури Давньої Греції, але й універсальною формою осмислення людини як міри всіх речей. Вона формується у контексті грецької антропоцентричної картини світу, де людське тіло розглядається як носій гармонії, порядку та космічної доцільності. Саме в пластичних образах найповніше реалізується прагнення до синтезу фізичної краси та внутрішнього змісту, що зумовлює поєднання реалістичного зображення з ідеалізацією.

Елліністичний період розвитку античної скульптури (III–I ст. до н. е.) позначений глибокою трансформацією пластичного мислення. Якщо класична традиція орієнтувалася на гармонію, врівноваженість і ідеалізовану досконалість, то еллінізм відкриває нові виміри художнього вираження – динаміку, емоційну напруженість, індивідуалізацію та активну взаємодію з простором. У цьому контексті особливо показовими є такі твори, як «Ніка Самофракійська», «Вмираючий галл», «Самогубство галла» і «Лаокоон та його сини», які демонструють різні аспекти єдиного пластичного принципу – зображення людини в граничних станах руху й переживання.

Одним із найяскравіших втілень динамічного пластичного мислення є «Ніка Самофракійська», де рух стає визначальним чинником формотворення. Скульптура побудована на складній

системі протилежно спрямованих сил: тіло богині подається вперед, тоді як крила й драпірування розгортаються назад під впливом уявного вітру. Така організація створює ефект миттєвості, фіксації короткого, але інтенсивного моменту дії – приземлення після польоту.

Особливу роль у формуванні пластичного образу відіграє драпірування, яке функціонує як активний елемент композиції. Поєднання «мокрих складок», що підкреслюють анатомію, з вільними, розвіяними формами дозволяє передати не лише матеріальність тіла, але й невидимі сили середовища. Скульптура взаємодіє зі світлом і простором, створюючи складну світлотіньову гру, що підсилює відчуття руху та триумфу. У цьому творі пластика виходить за межі замкненої форми, перетворюючись на відкриту, просторово активну систему.

Інший аспект еліністичного пластичного виразу розкривається у скульптурній групі «Самогубство галла» та фігурі «Вмираючого галла», що належать до пергамського кола пам'яток. Тут акцент зміщується з героїчного ідеалу на зображення переможеного, але гідного супротивника, що свідчить про нове розуміння людської індивідуальності.

У «Самогубстві галла» пластика досягає кульмінаційної напруженості. Композиція побудована на різких діагоналях і контрастах: напружене тіло воїна протиставляється безвладному тілу жінки. Цей контраст формує складну ритмічну структуру, де рух і смерть співіснують у межах єдиного пластичного цілого. Анатомічна деталізація підсилює відчуття фізичного зусилля, а емоційна виразність – трагізм ситуації. Скульптура орієнтована на круговий огляд, що залучає глядача до простору події.

Натомість «Вмираючий галл» репрезентує інший тип пластичного мислення – зосереджений, інтровертний. Композиція має горизонтальну спрямованість, фігура ніби «осідає» у просторі, втрачаючи життєву енергію. Пластичний вираз досягається через нюансовану передачу стану: м'язи ще зберігають силу, але вже позбавлені напруження; поза передає перехідний момент між життям і смертю. Важливу роль відіграє індивідуалізація образу, підкреслена етнічними рисами, що надає скульптурі глибокого

психологізму.

Кульмінацією елліністичного пластичного експресіонізму є скульптурна група «Лаокоон та його сини», де поєднуються всі основні риси стилю: динаміка, емоційна напруженість, складна просторово-композиційна організація. Композиція побудована на спіралеподібному русі, що задається тілами змій, які обвивають фігури. Це створює відчуття безперервної боротьби, що не має стабільної точки рівноваги.

Центральна фігура Лаокоона є носієм максимального напруження: його тіло передає граничний фізичний біль, а обличчя – психологічний розпач. Анатомія тут стає засобом експресії: м'язи, сухожилля, вигини корпусу підкреслюють драматизм ситуації. Фігури синів варіюють ступінь напруження, створюючи ритмічну ієрархію та підсилюючи загальний емоційний ефект. Важливою є також взаємодія зі світлом і простором: глибокі прорізи та складні перетини форм створюють контрастну світлотінь, яка підсилює експресію. Композиція є відкритою, орієнтованою на багатокутне сприйняття, що змушує глядача активно взаємодіяти з твором.

Таким чином, розглянуті пам'ятки демонструють різні аспекти єдиного процесу – трансформації античної пластики від гармонійної рівноваги до динамічної, емоційно насиченої форми. «Ніка Самофракійська» втілює триумф руху і взаємодію з середовищем; «Галли» – драму людського існування і гідність переможеного; «Лаокоон» – граничну експресію боротьби з долею. Усі вони свідчать про те, що елліністична скульптура розширює межі пластичного виразу, перетворюючи форму на засіб передачі складних екзистенційних і емоційних станів. Тобто антична пластика стала підґрунтям для подальшого розвитку європейського мистецтва, визначивши ключові принципи зображення людини як центрального об'єкта художнього осмислення.

**Литвиненко М.Ю.**

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

### **СИМВОЛІЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ СТАРИХ ЖІНОК В РОБОТАХ МИТЦІВ ПІВНІЧНОГО РЕНЕСАНСУ**

Старість, як і відчуття часу взагалі, поставала перед людиною періоду Північного Ренесансу тривожним і водночас сповненим прихованого сенсу явищем. Вона не обмежувалась повсякденним фізичним розумінням, бо у ній вбачали знак, що невпинно руйнує тілесне та оголює людську сутність. Образ старої жінки в цьому контексті має відчуття особливої символічної напруги, бо саме він поєднував страх перед занепадом із моральним застереженням, що поєднувалось в іноді візуально неприємному глядачеві зображенні.

У ширшому контексті Північного Ренесансу образ старої жінки функціонує як своєрідний *memento mori* – нагадує про неминучість смерті в межовому просторі моральної відповідальності та культурних уявлень. Така інтерпретація відображає патріархальні уявлення епохи, де жіноче тіло оцінювалось передусім через призму краси і плодючості, саме тому втрата цих якостей перетворювала стару жінку на носія негативного символу.

Варто зазначити, що у творчості Альбрехта Дюрера ця проблематика досягає виняткової виразності. Його рисунки та гравюри зі зображенням старих жінок мають витончену демонстрацію дійсності, де митець дозволяє собі зображувати зморшкуваті та виснажені часом обличчя, а в конкретних символічних контекстах картини набувають гротескності. Яскравим прикладом цього художнього бачення є «Жадібність» – алегорична картина, де стару жінку показують потворною, бо вона візуально символізує порок. Також цікаве зіставлення розгортається у картині «Молода і стара жінки з Берген-оп-Зом», де контраст проявляється в тому, що краса молодості виявляється нестабільною частиною, тоді як старе та доволі спокійне обличчя постає м'яким, але все ж остаточним підсумком композиції.

Подібне осмислення старості, зокрема жіночої, простежується і в творчості інших митців цього європейського руху. У роботах Ганса Бальдунга літні жінки часто з'являються у відверто алегоричних композиціях – поруч із молодими оголеними постатями, чи у сценах «тріумфу смерті» (картина «Три віки та смерть»), а у творчості Квінтена Массейса, зокрема в його відомому сатиричному жіночому образі на портреті «Потворна герцогиня», – тілесна деформація доведена до межі карикатури.

Таким чином, символічне зображення старих жінок у мистецтві Північного Ренесансу розкриває глибоку напругу між тілесним і духовним, що створилась через патріархальний фундамент та була закріплена соціально-культурними нормами.

**Лопуга О. І.**

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

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ВИКЛИКІВ**

Ціннісні підстави духовної культури не є щось спонтанне стосовно індивіда і його внутрішнього світу. Самобудівництво власного духовного світу людина здійснює на основі своїх внутрішніх ресурсів стосовно самосвідомості та зміни власних ціннісних орієнтирів як символів культури. Вказані ресурси також мають духовну природу, будучи складовими психологічної й інтелектуальної організації людини і включаючи такі її складові як самосвідомість, свідомість у її різних станах, підсвідомість, емоційно-почуттєві форми сприйняття, надсвідомість, інтуїцію, віру, волю тощо. Як соціальна істота людина своєю духовною культурою визначає різноманіття формування нових і різноманітних видів соціальних зв'язків, спільнот і комунікацій.

Якщо духовну культуру сприймати як формування людиною самої себе, то культура як індивідуальна творчість власного духовного світу вимагає своєрідного «зречення» від культури в її загальносоціальному розумінні як способу життєдіяльності людини в суспільстві в його раціональних формах.

Якщо культуру розглядати як особливий духовний вимір соціального життя, проте дистанційовано від людини, то її цілком можливо досліджувати як логічно визначений і достатньо однозначний і раціонально осяжний об'єкт пізнання. Але при розгляді культури як репрезентації людської суб'єктивності, у вимірі духовного світу конкретної людини, її практично неможливо виокремити як повністю опредмечений образ. Адже детермінанти особистісного духовного світу – пізнання, пам'ять, символіка, рефлексія тощо – представляють собою індивідуальні утворення, тобто ті індивідуально-духовні складові культури, які дозволяють людині зв'язувати своє буття із собою як з унікальним елементом універсуму. Людина через власну духовну культуру і

сама виступає як своєрідний ідеальний світ, світ духовних цінностей, незалежний від загальної культури у тій мірі, у якій він виступає як автономний світ духовної «особистісно-нормативної» значимості. Людина формується у своєму індивідуально-культурному бутті і залишається один на один із цим власним ідеальним світом, який виступає як самобудування особистості, трансформоване в особистісне буття.

Цей процес відбувається на тлі глобальних соціокультурних змін, що докорінно змінює ідеал духовного виховання в умовах цифрової реальності. Новітній етап постмодерної культури нерозривно пов'язаний із тотальною цифровізацією, яка безпосередньо переформатовує внутрішній світ молоді людини. Сьогодні соціальні мережі нав'язують молоді конструювання цифрового іміджу замість реального духовного саморозвитку. Створюючи ілюзію «ідеального Я», вони знецінюють справжню духовність, перетворюючи її на інструмент для онлайн-схвалення та споживання. Делегування творчих та інтелектуальних функцій нейромережам змушує сучасну молодь серйозно замислитися над тим, у чому ж полягає унікальність людського духу. Очевидна велика загроза втрати особистісної суб'єктності, адже коли ШІ починає моделювати за людину її етичний вибір та світоглядні орієнтири, вона перестає бути автором власного буття.

Новий ідеал духовного виховання в епоху цифрових викликів – це не адаптація індивіда до чинних соціокультурних шаблонів, а формування автономної особистості. Сучасний ідеал – це внутрішньо вільна особистість, яка здатна свідомо будувати свій духовний світ і залишатися унікальною навіть у світі тотальної влади алгоритмів.

**Мариняк А. М.**

аспірант,

кафедра філософії,

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

### **ПОНЯТТЯ СВОБОДИ РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА**

Одним із головних понять філософії (й антропософії) Рудольфа Штайнера є свобода. Не випадково Штайнер розробив цілу філософію свободи, а ключова його філософська праця має назву «Філософія свободи» [1]. Свободу Штайнер розумів не лише як щось на кшталт «роби, що бажаєш», а як здатність людини діяти, виходячи з власних усвідомлених моральних позицій, тобто виходячи з власного внутрішнього джерела, а не під тиском зовнішніх обставин.

Штайнер вважав, що людина є вільною (свобідною) тоді, коли її дії ґрунтуються на ясному розумі, а не на звичках, імпульсах і соціальних нормах. Інакше кажучи, свобода розпочинається зі здатності думати незалежною. Коли дії людини ґрунтуються на ясному розумі, то можна про ці дії говорити як про вчинки, вільні вчинки. Ці вчинки виходять із внутрішнього розуміння того, що є правильним саме в цій ситуації, в цей момент.

Свобода, згідно з Штайнером, протистоїть свавіллю, яке є слідуванням імпульсам і бажанням на відміну від свободи, яке є дією, яка проходить крізь усвідомлення й осмислення. Свободою не буде «бажаю, отже, роблю, дію»; це – свавілля. Штайнер вважав, що свобода завжди є індивідуальною. Неможна бути вільним, підпорядковуючись інструкціям або законам. Жодна інструкція, жодний закон не зроблять людину вільною. Свобода виявляє себе в унікальних рішеннях окремої людини. Вільні рішення не мають універсального характеру та не можуть набувати форми інструкції чи закону.

Вільна людина, взагалі, є тією, яка має ясні та самостійні думки та воля якою йде за цими думками. Якщо людина розуміє, але діє в інший спосіб, це є свідченням несвободи людини.

**Список використаної літератури**

1. Steiner R. The Philosophy of Freedom. URL: <https://storage.ning.com/topology/rest/1.0/file/get/3293845271?profile=original>.

**Мартиненко С. А.**

аспірант,

Інститут мікробіології і вірусології

ім. Д. К. Заболотного НАН України, м. Київ

**УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ВІДЕОГРИ  
«ELDEN RING»**

**Вступ.** Концепція універсально-культурного аналізу на основі визначення категорій граничних підстав творів культури, запропонована О. С. Кирилюком [1], відкриває можливість використання універсально-культурного покажчика з метою визначення інваріантної глибинної структури сюжетів. Даний метод аналізу дозволяє віднайти явні або неявні глибинні значення понять у творах, які ховаються за фактами та явищами на поняттєво-змістовному рівні.

Зрештою, ці глибинні значення є універсальними для всіх творів, адже мають загально-культурний характер, що робить цей метод справді ефективним при аналізі текстів. Інші відомі методи аналізу сюжетів, наприклад, тематичні, актантні або прагматичні, не витримують жодної критики через свою поверхневність та неуніверсальність. При знаходженні нових сюжетних мотивів створюються нові категорії в таких системах класифікації, що робить спробу аналізу з метою універсалізації смислів марною.

Натомість універсально-культурний аналіз використовує вичерпну кількість номенклатурних одиниць, які здатні розкрити сутність мотивів на найглибшому рівні. Цими номенклатурними одиницями є категорії граничних підстав (КГП), які відображають стан і динаміку функціонування понять, та світоглядні коди, що демонструють фундаментальні життєві потреби людини в контексті культурного перетворення.

До КГП відносяться **генетив** (народження, переродження, відродження, нове народження), **вігальність** (життя, існування), **мортальність** (смертність або смерть) та **імортальність** (безсмертя або вічність). Світоглядні коди представлені *аліментарним* (споживання їжі, харчування), *еросним* (сексуальність, любов), *агресивним* (насилля, вбивство) та

*інформаційним* кодом (знання, досвід). Шляхом комбінування КГП та кодів, утворюються окремі класи мотивів, здатні означити глибинний зміст понять. Окрім того, існують додаткові специфікації, такі як рівень проявлення КГП та світоглядних кодів, сильні та слабкі форми КГП, шляхи трансформації світоглядних кодів, поширені контамінації КГП та кодів.

Застосування специфікацій робить універсально-культурний підхід до аналізу більш гнучким, утім, найбільшим недоліком цього підходу є, як не дивно, його головна перевага – універсалізація. Цей метод найкраще адаптований під аналіз фольклорних та міфічних творів, мотиви яких часто метафоризовані, але їхні глибинні сенси є прямолінійними та мають загально-культурний характер.

Авторські твори набагато складніше аналізувати через неоднозначність понять, індивідуальний погляд автора та створення унікальних символів, які не можуть бути описані з використанням КГП та світоглядних кодів. Тому, з метою збереження оригінального задуму автора та смислів, які були ним вкладені, доцільним є використання комбінованого підходу до аналізу. Цей підхід повинен визначати КГП-структуру сюжетів та встановлювати зв'язки понять на предметно-змістовному рівні.

Власне, такий підхід необхідно використати при аналізі сюжету твору, якому присвячена ця стаття. Відеоігри вже давно стали проявом сучасного мистецтва, а не просто мейнстрімними комерційними творами культури. Вони, завдяки аудіовізуальним прийомам та ефекту взаємодії у реальному часі, здатні розкрити авторський задум у захоплюючій та доступній формі. Мірою розвитку ігрової індустрії, саме наповнення відеоігор ускладнювалось. Якщо спочатку розробники концентрувались на розвитку геймплейних моментів, сучасні технічні можливості здатні забезпечити наявність складного наративу, в який може бути інтегрований багатогранний сюжет.

Через це створення сучасних ігор потребує, окрім здібних програмістів та геймдизайнерів, досвідчених сценаристів. Комбінування аудіовізуальної складової, геймплею та сюжету

дозволяє створити унікальний досвід, який не може бути забезпечений іншими творами культури. Всі складові відеоігор гармонізуються та підсилюються за рахунок спільної взаємодії. Таким чином, певний сюжетний мотив може підноситися гравцю через аудіовізуальні прийоми та варіативність взаємодії з ним, що надає мотиву здатності передавати гравцю відчуття реальності.

Гра «Elden ring», розроблена японською компанією FromSoftware у 2022 році, є чудовим прикладом гармонізації всіх складових. Вона має чудовий варіативний геймплей, видовищний графічний елемент у купі з атмосферними саундтреками, а також довершений сюжет та сетінг. Все це дозволило «Elden ring» стати найкращою грою року за версією багатьох видавництв та отримати одні з найвищих за всю історію ігрової індустрії оцінок, як серед критиків, так і серед гравців.

Особливе визнання отримала сюжетна складова та історія світу гри. Це не дивно, адже сценарій розроблявся головним режисером гри Хідетакою Міядзакі за співавторством із відомим американським письменником Джорджем Мартіном – автором серії романів «Пісня льоду й полум'я», на основі яких був знятий серіал «Гра престолів» від студії HBO. У результаті, історія світу «Elden ring» є неймовірно багатогранною, містить велику кількість актантів, складних сюжетних ліній, мотивів та символів, що здатні приховувати у собі глибинні філософські ідеї. Через зображення фентезійного світу з розвинуеною магією, різноманітними істотами, богами, автори намагалися розкрити глибокі філософські та гостро-соціальні питання, зокрема проблему цінності життя та смерті, роль релігії у житті людини, суб'єктивність влади, наслідки прийняття активної життєвої позиції, протистояння індивіда з системою та багато інших [4].

Пошук універсальї культури у сюжеті «Elden ring» може забезпечити знаходження відповідей на глибинні питання, що підіймаються у грі, а також розширити напрямки та способи застосування універсально-культурного аналізу.

Сюжет гри багатий на символи, складні метафори та художні засоби, за якими КГП зі світоглядними кодами можуть

подаватися досить специфічно. Є моменти, які універсально-культурний аналіз не в змозі описати через особливий авторський задум та зображення фентезійного світу, якому часто невластиві проблеми реального буття. Але необхідно зазначити, що один з ключових мотивів гри, який базується на співвідношенні всіх КГП, створений з метою умисного уникнення базисної світоглядної формули «народження – життя – смерть – безсмертя».

У релігійних та багатьох фольклорних сюжетах головним питанням та проблемою є перехід від смертного життя на Землі до вічного на Небесах, тобто зміна двох останніх КГП у ланцюзі світоглядної формули. «Elden ring» ламає цей ланцюг, зображуючи безсмертя як невід’ємну частину життя всього живого та неживого. Безсмертя тут демонструється не як дар, а як прокляття цього світу, його хвороба, яка призводить до повільного вмирання всієї матерії. Свідомий відхід від базисної світоглядної формули змушує переглянути значення КГП та зробити застосування універсально-культурного аналізу більш адаптивним.

Але перш ніж перейти до розгляду найглибшого рівня твору, необхідно розібрати його поверхню. Через те що сюжет гри багатогранний, ця стаття буде присвячена першочергово історії самого світу, яка існує у відриві від основного сюжету. В ігровій індустрії для таких передісторій використовують термін лор (англ. *lore*), який є необхідним для збагачення світу гри фактами, поняттями, в них криється вся суть подій основного сюжету.

**Історія світу.** Дії гри «Elden ring» [2, 3] відбуваються у магічному світі на континенті Міжзем’я (ориг. *The Lands Between*), до якого входять багато регіонів, зокрема Замогилля (ориг. *Limgrave*), Озерна Ліурнія (ориг. *Liurnia of the Lakes*), Зоряні пустки/Болота Еонію (ориг. *Caelid*) та багато інших. Основні події історії світу гри починаються за тисячі років до подій основного сюжету, коли космічне божество Велика Воля (ориг. *The Greater Will*) зажадало правити цим світом й відправило на континент золоту зірку, що містила у собі уособлення власної могутності – Звіра Елдену (ориг. *Elden Beast*). Потрапивши на континент, Звір перетворився на артефакт правління – Кільце Елдену (ориг. *Elden*

*ring*), яке мало силу керувати фундаментальними законами існування всієї матерії світу.

Відтоді життя почало йти за правилами кільця. Наступною стадією опанування світу Великою Волею стало укорінення Кільця Елдену. Воно дало початок розвитку ще одного могутнього інструменту правління – Дерева Ерд (ориг. *The Erdtree*), яке було настільки величезним, що його було видно з будь-якої точки континенту. Задачею Дерева Ерд був збір душ померлих та перенаправлення їх Великій Волі.

Але що Дерево, що Кільце були лише інструментами, тому божество відправила в цей світ ще одну зірку, яка містила в собі Метір, Матір Пальців (ориг. *Metyr, Mother of Fingers*). Метір була істотою, що народила Два Пальці (ориг. *The Two Fingers*) – провідника Великої Волі у цьому світі. Та цього було недостатньо і Велика Воля наказала Двом Пальцям обрати місцевого бога, який би мав здатність використовувати Кільце Елдену для правління. Цим богом стала Королева Маріка Вічна (ориг. *Queen Marika the Eternal*) – жінка з народу Нуменів, що жили у тіні Дерева Ерд.

Відтоді, як Маріка стала богинею, почалась доба Золотого Порядку (ориг. *The Golden Order*), яка огорнула весь континент Міжзем'я. Доба Золотого Порядку була часом розквіту та миру, люди жили під магічним захистом Кільця Елдену та благодаттю Дерева Ерд. Але Маріці стало цього недостатньо, її не влаштовував природній цикл смерті, тому вона зажадала, щоб душі нікуди не втікали після смерті, а перероджувалися через Дерево Ерд знову і знову. У своїх прагненнях вона викрала фрагмент Кільця Елдену – Руну Смерті (ориг. *Rune of Death*) й віддала її на зберігання своєму охоронцю – вовкоподібній істоті Малікету (ориг. *Maliketh*).

Відтоді життя світу змінилось, душі більше не покидали його, а перероджувались в нових тілах. Фактично смерті більше не було, адже найголовнішим у житті була душа. Напрочуд, тіла також стали жити довго, середня тривалість життя людей могла сягати декілька століть. Таким чином Золотий Порядок існував тисячоліттями, як ера миру та благодаті.

Також, важливою діяльністю Маріки було прагнення до відтворення власного роду. Першим її чоловіком був могутній воїн та, врешті решт, перший Елден Лорд Годфрі (ориг. *Godfrey*), від якого вона народила трьох дітей-напівбогів: Годвіна Золотого (ориг. *Godwin the Golde*) та двох близнюків Мога (ориг. *Mohg*) і Морготта (ориг. *Morgott*). Але згодом Маріка втрачає користь від Годфрі, що спонукає зробити досить радикальний крок. Маріка позбавляє Годфрі відчуття благодаті й покидає його, відправляючи разом з військом в далекі землі за межі континенту. Власне ті, хто втратили відчуття благодаті Дерева Ерд, не можуть вже перероджуватись і перестають бути частиною Золотого Порядку, через це їх прозвали Погаслими (ориг., *Tarnished*). Згодом, під час правління, у Маріки з'явилося власне божественне альтер-его – рудоволосий Радагон Золотого Порядку (ориг. *Radagon of the Golden Order*), який мав власну волю та був основним виконавцем заповідей Великої Волі. Радагон також займався продовженням роду, проте лише зі стратегічною ціллю, й заключив шлюб з главою роду Карія (ориг. *Carian Royal Family*) – Королевою Ренналою (ориг. *Rennala, Queen of the Full Moon*). В їхньому шлюбі народилось троє рудоволосих дітей-напівбогів: Радан (ориг. *Starscourge Radahn*), Ранні (ориг. *Ranni the Witch*) та Райкард (ориг. *Praetor Rykard*). Але, незабаром, Радагон покинув Ренналу, взявши шлюб з самою Марікою. І в них народилось четверо дітей-напівбогів: старший Мессмер (ориг. *Messmer the Impaler*), Мікелла (ориг. *Miquella the Unalloyed*), Маленія (ориг. *Malenia, Blade of Miquella*) та Меліна (ориг. *Melina, Finger Maiden*). Існували й інші напівбоги, такі як Годрік та Годфрой, але вони були далекими родичами роду Маріки.

Золотий Порядок існував тисячі років, несучи благодать кожному віруючому, але за красивим зовнішнім образом ховалась кривава історія його становлення. Віра в Дерево Ерд була обов'язковою, у випадку, якщо вона кимось не приймалась, то такі особи підлягали знищенню. Так, ще на початку правління Маріки тривала кровопролитна війна з істинними володарями Міжзем'я – давніми драконами, яку вдалось, зрештою, закінчити

миром. Іншим корінним народам континенту пощастило менше. За допомогою її першого чоловіка Годфрі були винищені майже всі гіганти північних земель. Мессмер був відсланий на батьківщину Маріки для винищення народу Рогоносців (ориг. *Hornsents*) та подібних до них Оменів (ориг. *Omens*). Також знищенню підлягали напівлюди, альбінорці, чаклуни магії Зірок та навіть багато звичайних людей. Релігійно-політичний режим Маріки – це диктатура, що активно використовує геноцид, шовінізм, депортацію.

Хоч більшість з божественного роду підтримували політику Маріки, деякі зрозуміли хибність Золотого Порядку, його злу сутність, що змусило перейти до активних дій. Однією з тих напівбогів була Ранні, яка більше всіх ненавиділа цей світоустрій, втручання богів у людське життя та безсмертя душ як основу існування. Її прагненням було зробити народи континенту вільними від Великої Волі, втім, методи вона обрала доволі радикальні. Ранні створила особливий загін асасинів для вбивства одного з членів власного роду, що призвело б до дестабілізації ситуації. Для цього вона викрала уламок Руни Смерті у Малікета й помістила його у два мечі, один передала загону асасинів, інший залишила собі. І в результаті таємного ритуалу відбулося подвійне вбивство. Жертвою асасинів стала душа Годвіна Золотого, найблагороднішого напівбога з роду Маріки та символу всього найкращого від Золотого порядку. Напрочуд, тіло лишилось його живим, проте почало гнити, заражаючи Дерево Ерд смертю. Це спровокувало появу великої кількості нежиті у світі. Одночасно з тим Ранні здійснила самогубство й вбила власне тіло, залишивши живою душу, яку перемістила до ляльки. Це була подія, яка дістала назву «Ніч Чорних Ножів» (ориг. *Night of the Black Knives*) і вона стала початком кінця епохи Золотого Порядку.

Смерть первістка викликала божевілля у Маріки. В гніві вона розбила Кільце Елдена на багато уламків – Великих Рун. Хоч Маріку було за цей вчинок ув'язнено, розбиття артефакту правління призвело до хаосу, світ перестав правильно функціонувати, Дерево Ерд більше не випромінювало благодать та не збирало душі. Настало повне безсмертя всього живого.

Живі істоти могли жити тисячоліттями. Хоч їх тіла руйнувалися, душі лишалися живими. Паралельно з тим діти Маріки та Радагона почали війну за Великі Руни. Світ був спустошений війною, він став суцільною руїною. Період війн тривав тисячі років, здобувши назву «Розкол» (ориг. *The Shattering*) й, зрештою, зайшов у глухий кут.

Але з часом Маріка змогла відродити силу Дерева Ерд надавати благодать. З магичною силою Дерева вдалося відродити багатьох героїв, які колись були Погаслими. Надія була на те, що хтось з погаслих зможе зібрати знову Кільце Елдена та відновити Золотий Порядок. І ось тільки тепер настає час основного сюжету гри, де гравцю у ролі Погаслого необхідно зробити вибір – відродити Золотий Порядок, назавжди знищити його або лишити світоустрій таким, який він є.

### Універсально-культурний аналіз.

#### 1. Аналіз КГП. Світоглядна формула сюжету гри.

Попередній розділ, не дивлячись на кількість подій, які в ньому описуються, надає лише загальний нарис, того що відбувалося в історії гри «Elden ring». Але, аналізуючи навіть загальний нарис без додаткової деталізації, можна віднайти величезну кількість проявлень КГП, світоглядних кодів та авторських символів. Почерговий розбір різних мотивів на початку аналізу такої кількості інформації може здатись хаотичним та неструктурованим, тому, з метою розгляду картини у цілому, буде застосований пошук центральної теми оповіді, яка б відображала загальну світоглядну формулу сюжету історії гри.

Центральним глибинним мотивом гри є співвідношення між **смертю/безсмертям** та умовами **життя** в обох станах. Ми можемо чітко прослідкувати це співвідношення у різні періоди історії, від початку зародження Золотого Порядку, до його загибелі з перспективою майбутнього відродження. Автори навмисно перетворили проблематику досягнення **безсмертя** після **смерті**, використовуючи метод реверсії – створення проблеми досягнення **смерті** після **безсмертя**, що найкраще зображується в добу Розколу.

У цей період КГП **безсмертя** є базовою умовою життя

всього живого, у той час як **смерть** є чимось недосяжним. Безсмертний світ прагне нарешті досягти смерті, *переродитися* (КГП **народження**) та увійти у звичну колію *життя* (*вітальність*) Символ безсмертя у добу Розколу демонструється як вада світу, як його проблема. Люди, чії душі не мають змоги померти, змушені перебувати тисячами років в тілах, що схожі на мумій. У випадку, коли їх тіла є нездатними хоч якось підтримувати свій стан, душі перетворюються на привидів, яких у світі гри незліченна кількість.

У такому світі кількість справді живих істот різко скорочується через поступову втрату розуму та репродуктивної здатності у населення від настільки довгого життя. Окрім того, кількість мерців та нежиті у світі збільшується через тіло Годвіна, яке знаходиться у самих коренів Дерева Ерда. Його тіло стало джерелом смерті, у гри вона зображується як окрема субстанція, що призвела до появи Коріння Смерті (ориг. *Deathroot*). Душі, які зберігались у цьому корінні, почали повертатись до своїх мертвих тіл, тому світ «Elden ring» став заповнений живими скелетами, духами. Зважаючи на це все, явище безсмертя у гри демонструється крізь образ смерті, що робить поняття мортальності та імортальності часто тотожними. Таке безсмертя є скоріше зомбі-апокаліпсисом, ніж життям у раю.

По ходу основного сюжету настає момент, коли ми перемагаємо Малікета та звільняємо Руну Смерті. Її поява перериває тисячоліття безсмертя і нарешті душі можуть покинути цей світ. У цей час КГП починають функціонувати згідно базисної світоглядної формули. Утім, вивільнення смерті запускає також процес руйнування Дерева Ерда, що знаменує закінчення його ери регулювання життєвого циклу системи Золотого Порядку. Та важливим є кінець історії. У гравця на вибір шість кінцівок, кожна з яких є унікальною та розкриває власне втілення КГП. Якщо це класична кінцівка, то цикл буде початий знову, настане *відродження* (КГП **генетику**) Золотого Порядку. Якщо це кінцівка Несамовитого Полум'я (ориг. *Frenzied Flame*) – світ остаточно *згорить у полум'я* (КГП **мортальності**). Якщо це кінцівка Відьми Ранні, то *життя* (КГП **вітальності**) піде згідно

базисної світоглядної формули.

Для конструювання загальної світоглядної формули необхідно використовувати комбінації КГП у межах одного мотиву в зв'язку зі складним співвідношенням понять життя, смерті та безсмертя. У результаті, загальна світоглядна формула сюжету гри виглядає наступним чином: **вітальність** у контексті **мортальності** (часи до правління Маріки та Великої Волі) – **вітальність** у контексті **імортальності** (у часи правління Маріки, вилучення Руни Смерті) – химерність зовнішньої **мортальності** та внутрішньої **імортальності** (період Розколу, зламаний цикл реінкарнації) – **мортальність імортального** (вивільнення Руни Смерті) – **вітальність** у контексті **мортальності** (у випадку кінцівки Ранні).

Історія гри «Elden ring» продемонструвала, що КГП у відриві від базисної світоглядної формули можуть проявлятися дещо по іншому. Це пояснюється можливістю у грі смертного та безсмертного життя, а також демонстрації **безсмертності** через образ смерті. У зв'язку з цим, для конкретизації опорної КГП мотиву, доцільним є введення у контекст іншої КГП, яка б відображала умови функціонування першої. Цього можна уникнути, якщо відійти від загальної світоглядної формули, яка описує весь сюжет, до його конкретних епізодів. Наприклад, світоглядна формула мотиву «Шлях становлення Маріки богинею»: **народження** (поява Маріки на світ) – **вітальність** (життя в людській подобі) – **мортальність** (смерть людської подобі Маріки) – **імортальність** (перетворення на божество) – **псевдомортальність** (ув'язнення Маріки Великою Волею).

Також гра дає простір для філософських роздумів та спекуляцій на тему смертності божества, адже в кінці гри гравці вбивають Звіра Елдена, який початково вважався безсмертним. Все ж, це відомий логічний парадокс Бога, який ставить питання: «Чи може створити Бог камінь, який не зможе сам підняти?» На це питання відповіді не існує, але ми можемо зробити висновок з сюжету гри, що при певних обставинах **імортальність** істоти може бути перетворена на **мортальність**, це стане умовою її смерті. Та чи може та істота справді бути безсмертною? Це

питання вже виходить за межі універсально-культурного аналізу.

## 2. Аналіз світоглядних кодів.

Світоглядні коди є відображенням базових біологічних потреб людини і найдоцільніше виокремлюються щоб описати мотивацію вчинків героїв та їхні наміри. Втім, автори гри продемонстрували, що світоглядні коди є характерними далеко не тільки людям, а всім істотам з наявною суб'єктивною волею. У кожній розумній істоті є людське начало, обумовлене функціонуванням свідомості. Таким чином, прямо або опосередковано світоглядні коди проявляються на рівні богів, магічних створінь, духів. Зокрема богів та напівбогів, чиї образи проявлення базових біологічних потреб метафоризовані через символіку абсолютної гіпертрофії поведінки.

З великою могутністю приходить велика відповідальність, тож кожен їхній вчинок мав значення на розвиток історії світу. «Розкол» спричинив війну неймовірних масштабів (культивований *агресивний* код), де командирами військ були напівбоги. Більшість з них прагнула заволодіти Великими Рунами (символізований *аліментарний* код) попри все на світі. Та у цьому прагненні вони буквально збожеволіли (табуований *інформаційний* код). Радан, захищаючи Зоряні пустки від військ Маленії (*агресивний* код у **вітальній** КГП), вступив у смертельний бій з самою Маленією (*агресивний* код у **мортальній** КГП). Та їх сили були рівними, тому жоден з них не зміг перемогти (табування *агресивного* коду). Натомість Маленії вдалося отруїти Радана та Зоряні пустки Червоною Гниллю (ориг. *Scarlet Rot*), яка призвела до його божевілля, хоч могутність лишилась при ньому (контамінація табуованого *інформаційного* коду з *агресивністю* в контексті слабкої форми **імортальності**). У такому стані Радан жив тисячоліттями, прагнув лише битв (культивований *агресивний* код у **вітальній** КГП), в яких він з'їдав переможених ворогів (*аліментарний* код в контексті **мортальності**).

З Райкардом відбулась не менш цікава історія. Ще до «Розколу» він як і Ранні був проти Золотого Порядку, але його задачею було *полювання* на ворогів режиму Маріки

(каналізований *агресивний* код). Після настання «Розколу» він розчарувався у війні, що велась за Великі Руни та прагнув *знайти вихід* із цієї системи (*інформаційний* код). Та спосіб виходу він обрав неймовірно радикальний. На горі Гельмір він знайшов древнього Змія-Богоїда (ориг. *God-Devouring Serpent*) й дозволив йому себе *з'їсти* (контамінація *аліментарного* та *автоагресивного* коду), що було вищим проявом богохульства на території Міжзем'я. У результаті свідомість Райкарда та Змія злились в єдине ціле, перетворивши їх обох на одну істоту із загальними знаннями (*інформаційний* код КГП **генетиву**). У всі подальші роки головною задачею Райкарда в подобі Змія було *пожирання* людей з метою отримання *сили* (культивування *аліментарного* коду в контексті *агресивності*), для чого була створена ним окрема організація з Погаслих, яким він *обіцяв силу* (*інформаційність* та *агресивність*), а натомість *вбивав* та *з'їдав*, (*аліментарний* код та *мортальність*).

Тож у випадку Райкарда та Радана ми можемо побачити поступове перетворення домінуючих світоглядних кодів, яке зображується крізь повільну деградацію особистості у результаті подій «Розколу». Якщо спочатку в їхньому житті домінуючими кодами були *інформаційний* (пошук *знань*, *вивчення* магії, науки) та *агресивний* коди у **вітальному** контексті (*захист* власної батьківщини), то надалі основний фокус зсунувся на *агресивність* в *мортальному* контексті (*вбивства*) та *аліментарність* у такому ж **мортальному** контексті (*пожирання* ворогів та союзників).

Символ пожирання напівбогами людей був використаний для зображення найвищого ступеня деградації особистості та втрату божественного начала, адже напівбоги не потребують їжі для підтримання життя. Зображення напівбогів як кровожерливих істот було здійснено з метою демонстрації жаху, який приніс період «Розколу» на територію Міжзем'я.

Дії не тільки напівбогів можуть бути описані з використанням світоглядних кодів, а й повноцінних богів, зокрема Маріки Великої. Її людська природа лишилась з нею до останнього, більш того, саме вона змушувала Маріку здійснювати всі її вчинки. Шлях

Маріки не був шляхом становлення богині з метою запровадження миру у всьому світі, це був шлях помсти за ті умови, в яких вона росла. Ця помста адресувалась окремому народу – Рогоносцям, яких, ставши богинею, вона винищила перш за все.

У Рогоносців була жорстокі релігійні традиції, зокрема, вони викрадали людей з народу Маріки, наносили їм поранення та закривали в горщиках разом з тілами злочинців (*агресивний код на ритуально-обрядовому рівні*). У результаті ці горщики ставали живими з об'єднаною плоттю всередині, що було знаком відмолення гріхів злочинців (*інформаційний код у імортальному контексті*). Бачивши, як багато рідних піддавались цьому жорстокому ритуалу, Маріка зажадала так само *жорстоко помститися* Рогоносцям, що було здійснено після здобуття божественної сили (*агресивний код у мортальному контексті*). Та на Рогоносцях вона не зупинилась. Всі хто чинив їй та Золотому Порядку непокору, були *знищені* (*агресивна мортальність*), її політика була справжнім геноцидом окремих народів.

У бажанні відтворити рід (*еросний код*) вона також прагнула створити власних військовонаачальників, чіими руками були скоєні всі *вбивства* (*агресивна мортальність*). Таким чином, в прагненні побороти агресію її дії призвели лише до культивуації агресії, що й спровокувало настання періоду «Розколу».

З історії світу гри можна зробити два висновки. Першим є те, що агресія – це хибний метод вирішення питань, війна призводить лише до війни. Інший висновок пояснює, чому у Золотого Порядку не було жодного шансу зберегти своє існування. Бог не має права бути суб'єктивним, він повинен бути загальним як закони природи і працювати для всіх однаково. Якщо Бог когось любить, а когось карає, завжди знайдуться люди, які підуть проти і дестабілізують ситуацію. Маріка була лише травмованою людиною, що дивом отримала здатність керувати Кільцем Елдена, та розбивши його, вона поклала кінець Золотому Порядку.

### 3. Універсально-культурна основа супротиву системі Золотого Порядку.

«Ніч чорних ножів» стала безпрецедентною подією, яка мала на меті зламати світоглядну формулу світу, встановлену Марікою. Хоч Ранні була не єдиною хто прагнув змінити світ, саме її план вплинув на хід історії, запустивши передумови для початку періоду «Розколу». Цей випадок був радикальним у своєму проявленні й подальший шлях Ранні назустріч меті створити світ вільний від богів був жорстоким та багатим на кровопролиття. Але всі дії, виконані нею, були лише холодним розрахунком. Навіть замовивши вбивство Годвіна, що є явним проявом *агресивності* та **мортальної** КГП, Ранні не відчувала до нього ніякої *ненависті* (контамінація *агресивності* та *інформаційності*). Вона просто розуміла, що він – ідеальна жертва для ритуалу (*агресивність* на ритуально-обрядовому рівні).

Та мотиви Ранні були куди більш глибокі й особисті, ніж просто прагнення звільнити світ від жорстокої диктатури Маріки шляхом входження в Епоху Зірок. Перш за все, Ранні ненавиділа Золотий Порядок через вчинки свого батька Радагона, який покинув її матір та довів до божевілля. Тут спостерігається контамінація *еротичного* коду у *любві* до матері та *агресивного* – у *ненависті* до Радагона.

По-друге, її відмова від підтримки Золотого Порядку обумовлюється також егоїстичними мотивами, що стало причиною вчинення вбивства власного тіла (*автоагресивний* код у **мортальному** контексті). Ще з моменту народження Ранні, Два Пальці обрали її Емпірейкою – наступницею Королеви Маріки. Через це Велика Воля слідувала за нею впродовж всього життя, їй навіть призначили охоронця – вовкоподібну істоту Блайда, як у Маріки був Малікет. Але він був запрограмований не тільки на охорону. У випадку, якщо Ранні вирішить піти проти Великої Волі, розум Блайда збожеволіє і нападе на неї, що, врешті решт, трапилося по ходу сюжету.

Тому цією мотивацією Ранні є егоїстичне прагнення зберегти власну свободу й не стати безвольною виконавицею прохань Великої Волі, навіть ціною життя її друзів, до яких вона відчувала

співчуття та намагалась захистити, покинувши у самому кінці. В основі цього мотиву ми бачимо проявлення *еротичного* коду в *любві* до свободи та близьких з контамінацією *агресивним* кодом по відношенню до Золотого Порядку.

Ранні розуміла, що суб'єктивність Маріки на чолі з Великою Волею загрожувє світу та його жителям, тому відхід від будь-якого зовнішнього втручання для неї був би найвищою метою. Та не лише Ранні бачила цей світ неправильним й прагнула його змінити. Паралельно з нею власні плани будував Мікелла, що був одним з найрозумніших та найдобріших серед напівбогів. Він вважав цей світ неправильним не через відсутність свободи, а через його жорстокість. До жорстокості світу, на його думку, входили не тільки методи правління Маріки, а й *ненависть* всередині кожної людини, що зумовлювала проявлення *насилля*. Він прагнув встановити не просто порядок, а повний контроль над усім живим, створивши Епоху Достатку. Ненависть народжується там, де є місце індивідуальності, тому Мікелла прагнув стерти це поняття назавжди й створити ідеальний світ – утопію, де всі б могли *жити* у мирі та радості (табуїована *агресивність*, *еросний* код в КГП **вітальності**). Для цього він прагнув сам стати богом, що, кінець-кінцем, йому вдалося здійснити в історії доповнення до основної гри «Elden ring: Shadow of the Erdtree». На шляху до становлення богом він покинув всю свою тілесність, свої емоції, сумніви, страхи та навіть власну любов (табуїовання *всіх світоглядних* кодів).

Його цілі були протилежними Ранні. Мікелла прагнув піднести власну суб'єктивну волю до абсолюту (культивування *еросу* та *інформаційного* коду), що змусило б всіх людей мислити та діяти, як він забажає (табуїовання *світоглядних* кодів у контексті **вітальності**). Але для здійснення своїх планів він використовував такі ж жорстокі методи, як і Ранні, а саме, маніпулював своїми підданими та іншими напівбогами, зокрема Могом, Раданом та Маленією (контамінація *агресивного* та *інформаційного* кодів). З тіла Мога він взагалі зробив свою маріонетку, перетворивши його на Консорта Радана. Та план Мікелли, зрештою, провалився. Він прагнув побудувати світ *любві*, хоча, для того щоб стати

богом, він сам *покинув любов* та почуття (табуювання *еросу*). Адже той хто немає змоги любити, не може побудувати світ любові. Плани Мікелли не збулися через його власні ідеали. У спробі піднести власну суб'єктивну волю до абсолюту, він її облишив зовсім, перетворившись на беземоційне божество, що втратило сенс існування та мету підтримування порядку.

Аналізуючи універсалії культури, які були розглянуті на прикладі двох персонажів, що склали супротив Золотому Порядку, можна встановити такі світоглядні формули. Шлях Ранні: **вітальність** (життя до «Розколу») – **автоагресивна мортальність** (відкидання свого тілесного начала, «Ніч чорних ножів») – **інформаційна вітальність** (вивчення шляхів досягнення мети) – **агресивна мортальність** (вбивство Двох Пальців) – **імортальність** (перетворення на богиню, таємниче зникнення). Шлях Мікелли: **вітальність** (життя до «Розколу») – табуювання **світоглядних кодів** у контексті **імортальності** (відкидання свого суб'єктивного начала) – **імортальність** (отримання *божественного* єства) – **мортальність** (*смерть* душі Мікелли разом з тілом Консорта Радана). Шляхи двох персонажів різні, зрештою, лише Ранні вдається досягти мети й подарувати свободу Міжзем'ю. Але спільним у обох випадках є відхід від своєї тілесності, своїх людських начал та радикальні дії заради досягнення вищої мети.

Звільнити світ від Золотого Порядку було спільною метою обох персонажів, але якщо Ранні вбачала це звільнення в анархічній свободі, Мікелла бажав створити тоталітарну утопію. Їх мету можна упевнено назвати правильною, способи досягання цієї мети, через дискусування, також можна визначити скоріше позитивними, а ось вчинки взагалі – ні. Тому їх не можна з упевненістю назвати героями, антигероями чи антагоністами. Але це не стільки аксіологічна проблема співвідношення добра та зла, скільки наслідок активної життєвої позиції. Вони прагнули змінити жорстокий світ і досягти цього можна тільки жорстокими методами. Та жертвами бути завжди простіше – на них ніколи немає вантажу моральної відповідальності за вчинки, бо їх життя визначається обставинами. Автори гри намагались донести

думку, що ті, хто бачить цінність **життя** лише в прагненні задовольнити базові життєві потреби, як от багато напівбогів під час «Розколу», не мають здатності змінити світ. Але ті, хто готові відмовитись від свого ества, своїх ідеалів, як ось Ранні або Мікелла, мають змогу керувати життям на фундаментальному рівні.

### **Список використаної літератури**

1. Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд. Одеса: Автограф / ЦГО НАН України, 2005, 372 с.
2. Elden Ring [Електронний ресурс]: відеогра / розроб. FromSoftware; вид. Bandai Namco Entertainment. Microsoft Windows, 2022.
3. Elden Ring: Shadow of the Erdtree [Електронний ресурс]: доповнення до відеогри / розроб. FromSoftware; вид. Bandai Namco Entertainment, 2024.
4. Elden Ring // Вікіпедія. URL: [wikipedia.org](https://uk.wikipedia.org/wiki/Elden_Ring) (дата звернення: 27.04.2026).

**Михайлюк О. В.**

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

**Вершина В. А.**

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

## **КОМУНІКАЦІЯ: ІДЕНТИЧНІСТЬ І УНІКАЛЬНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ**

Поняття комунікації є одним з найважливіших як в епістемології, так і в когнітивних науках про людину. Проте існує проблема концептуальної невизначеності цього поняття в рамках власне філософського дискурсу. Це ускладнює інструментальне використання поняття комунікації для вирішення конкретних проблем когнітивних соціальних наук.

Поняття «суспільство», «культура», «комунікація», «інформація», «семіозис» нерозривно між собою пов'язані. Комунікація – це процес передачі повідомлення, інформації, інформація ж існує завдяки комунікації. Якщо комунікація в широкому значенні розуміється як процес соціальної взаємодії та обміну інформацією, то семіозис – це динамічний процес, в якому щось функціонує як знак, породжуючи значення. Знаки виникають в процесі комунікації. Людина існує комунікуючи з іншими, вона реалізує себе через комунікацію і є продуктом комунікації. Комунікація – це відносини. Суспільні відносини – це комунікація, обмін інформацією, обмін знаками і значеннями. Таким чином, комунікація – це процес конструювання соціальної та культурної реальності засобами семіозису.

Комунікація розуміється як фундаментальний онтологічний процес, який формує саму соціальну реальність і людське «я». Комунікативна природа людини є основою конструювання особистісної ідентичності. Ті способи, завдяки яким культура

фіксує різні людські ідентичності, а, відповідно, виміри буття, лежать у площині знаково-семіотичній. Розвинені соціальні комунікації засновані на використанні знаків, знакових систем та інформаційних технологій. У процесі конструювання і реконструювання особистісної ідентичності важливу роль відіграє мова як знакова система. Мова відображає стереотипи культури, а та, в свою чергу, становить собою «живильне середовище», в якому виростає самосвідомість і яке дає основу для різних ідентифікацій.

Особистість являє собою системну якість. Людина, з одного боку, усвідомлює свою приналежність до певного соціального оточення, спільність з ним, з іншого боку, виділяє себе з цього оточення, розуміючи свою особливість, «самість». Особистість усвідомлює себе як через ототожнення себе з іншими, так і через свою відмінність від інших. Питання про особистісну ідентичність багато в чому залежить від зовнішніх обставин, на особистість впливає те, як її бачать і сприймають інші, але головну роль відіграє все ж самосприйняття.

Ідентичність людини має реляційну і знакову природу. Сутність і властивості людини визначаються не субстанціально, а через відносини, взаємодії і контекст. Ми стаємо тими, хто ми є, лише занурюючись в смислову мережу культури. Як стверджував Е. Холл, «культура – це комунікація, а комунікація – культура». Холл продемонстрував, що людська унікальність парадоксальним чином формується всередині жорстких, часто неусвідомлюваних культурних фреймів. Те, як ми сприймаємо простір, час і контекст взаємодії, задає базові координати нашої ідентичності.

У. Еко розглядав культуру як тотальний процес сигніфікації. За логікою Еко, будь-який феномен культури може бути прочитаний як комунікативний акт. Наша ідентичність конструюється з тих семіотичних систем і кодів, які ми засвоюємо. Індивід не просто користується мовою – він сам вписаний в складну систему знакових відносин, де кожна його дія, вибір одягу або жест стають повідомленням. Однак саме тут проявляється амбівалентність комунікації. За Еко, в процесі комунікації неминує виникає феномен «аберантного

декодування» – розбіжності кодів відправника і одержувача. Унікальність суб'єктивного досвіду призводить до того, що універсальний культурний знак завжди прочитується індивідуально. Оскільки відправник та одержувач мають різні тезауруси, культурний багаж та соціальний досвід, збіг кодів в дійсності можливий лише в деякому дуже відносному ступені. Або, як писав Ю. Лотман, будь-яка комунікація – це переклад з мови мого «я» на мову твого «ти». Це призводить до того, що сенс, закладений адресантом, неминуче трансформується при сприйнятті. Непорозуміння в комунікації – це не збій системи, а природна властивість семіозиса. Ми приречені на постійне смислове зміщення: наша спроба заявити про свою ідентичність завжди інтерпретується іншим крізь призму його власної семіотичної сітки.

Еко дає визначення: знаком може бути все, що завгодно, що дозволяє людям брехати. Виявляється глибокий парадокс: суб'єкт прагне висловити свою екзистенціальну унікальність через універсальні культурні коди, що неминуче породжує амбівалентність – одночасне прагнення до абсолютного взаєморозуміння і принципову неможливість його повного досягнення.

У соціальному конструкціонізмі, наприклад, підкреслюється, що особистість, завжди знаходиться в тісному взаємозв'язку зі своїм соціальним оточенням, і складається не тільки з детермінованих природою і унікальною біографією фактів, а й з різних соціальних інтеракцій з іншими людьми. У процесі комунікативних відносин індивіда і різних соціальних груп, до яких він належить або з якими він стикається, здійснюється соціалізація і формування ряду найважливіших «колективних» ідентифікацій, таких як національна, етнічна, громадянська, політична тощо. Комунікація створює «рольові моделі», орієнтуючись на які індивід обирає свій стиль і зразки поведінки, на основі яких можуть формуватися ідентифікації.

Згідно концепції Н. Лумана, місце суб'єкта з певними суб'єктивними ознаками, навколо якого вибудовується комунікація, займає суб'єкт, позбавлений таких властивостей (зникає

суб'єктивність, але залишається суб'єктність). Комунікація вже не вибудовується навколо нього, а вступає з ним у взаємодію. Суб'єкт не тільки формує комунікацію, але й формується цією самою комунікацією. З цієї причини він піддається постійним змінам, і до кінця визначити його неможливо: суб'єкт завжди буде вислизати в часі або просторі.

Для Ю. Хабермаса ідентичність не є вродженою даністю – це дискурсивне досягнення. Людина стає собою тільки в процесі мовного спілкування з іншими. Ідентичність формується в просторі «життєвого світу» – фонового середовища повсякденних комунікацій, неформальних зв'язків і культурних традицій. Хабермас вважає: чим глибше людина залучена в раціональну, вільну від примусу комунікацію, тим більш унікальною і автономною стає її я-ідентичність.

Особливу увагу Хабермас приділяє специфіці ідентичності в сучасному світі. В архаїчних і традиційних суспільствах ідентичність була визначеною (залежала від походження, релігії, стану тощо). Людині не потрібно було її обирати. З розпадом традиційних картин світу ідентичність стає проектом. Індивід змушений самостійно конструювати своє «я» через критичне осмислення норм, рефлексію і аргументований дискурс. Людина сама несе відповідальність за збірку своєї біографії в єдине ціле.

Як зазначає Г. Почепцов, історично комунікацією був примус іншого до виконання тієї чи іншої дії. Тобто для комунікації є суттєвим перехід від говоріння Одного до дій Іншого. Дискурс завжди пронизаний відносинами домінування і підпорядкування, де той, хто контролює мову (порядок, термінологію), контролює і реальність.

Комунікація являє собою складне середовище, що балансує між жорсткістю культурних кодів і непередбачуваністю індивідуальних інтерпретацій. Вона виступає єдиним механізмом соціалізації і конструювання ідентичності, вимагаючи від суб'єкта постійного перекладу своєї унікальності на мову соціуму. Людська особистість формується в процесі комунікації з іншими людьми, з суспільством в цілому. Та, з іншого боку, комунікація стандартизує особистість, нівелює її «самість». По мірі розвитку

соціальних комунікацій та інформаційних технологій особистість дедалі більше втрачає унікальність. Індивід розчиняється в масі.

У сучасному світі роль комунікації в конструюванні особистісної ідентичності істотно зростає за рахунок розширення комунікативного простору і збільшення числа комунікацій в мас-медіа та мережі. Перенасичення комунікативного простору призводить до дестабілізації особистісної ідентичності, призводить до криз самоідентифікації. Особистість у сучасній культурі втрачає свою цілісність і самототожність. Сучасні дослідники констатують зникнення тотожності особистості (оскільки в кожному тисяча осіб в залежності від обставин). Відбувається спрощення культури та, відповідно, спрощення людини, знеособлення особистості. Зникає суб'єктивність, але чи залишається при цьому суб'єктність?

Таким чином, і ідентичність, і унікальність формуються комунікацією. І в цьому, в першу чергу, проявляється її амбівалентність, що виявляється в одночасному співіснуванні протилежних тенденцій і смислів. Амбівалентність комунікації – це не її дефект, а її сутнісна характеристика.

Комунікація – це не просто інструмент обміну інформацією, а середовище людського проживання. Вона є головним механізмом формування і підтримки ідентичності, вимагаючи від нас постійного перекладу своєї унікальності на мову соціуму. Саме балансування між кодом і інтерпретацією, розумінням і нерозумінням, владою і залежністю, ідентичністю і унікальністю тощо робить комунікативний процес нескінченним і динамічним простором пошуку смислів.

**Москвін І. О.**

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

### **ЧИ Є ПОРЯДОК ЧАСТИНОЮ ДІЙСНОСТІ?**

Все, чим можливо ухопити порядок, – це розум. Будь-які форми його прояву вдається зафіксувати лише фрагментарно, оскільки цілісне уявлення моделює вже сам розум, тобто процес пізнання. У даному випадку важливо розуміти, що ми вважаємо вихідними положеннями для визначення самого порядку. Особливо складно визначити ці положення, не конституюючи самий предмет пошуку – безпосередню природу порядку. Відповідно порядок у нашому уявленні – не більше ніж «модель» мислення. Однак чи існує порядок онтологічно – питання, яке все ще не знайшло своєї відповіді. Навіть якщо ми спробуємо позначити порядок як існуючий, у підсумку ми зможемо тільки поставити питання щодо принципів та сутності його існування, оскільки саме це залишається для нас полем для будування моделей щодо уявлення порядку.

Джон Уорал у своїй класичній статті пропонує «структурний реалізм» у якості компромісу між науковим реалізмом та антиреалізмом [2, с. 112]. Навіть якщо наука не відображає дійсність, вона відображає відношення між формальними структурами, принципами тощо. Ці відношення є онтологічними, оскільки ніби знаходять підтвердження емпірично.

Пізніше Джеймс Ледімен (James Ladyman) та Дон Росс (Don Ross) відстоюють позицію онтологічного структурного реалізму: «речі» завжди редукуються до структур та відносин, які описуються фізикою [1].

У квантової теорії поля та загальної теорії відносності *фізичні симетрії* можуть розглядатися як фундаментальні засади дійсності, а не як епістемологічна модель. Самі симетрії – це незмінні (інваріанти), константи які залишаються собою навіть за умов зміни контексту. Симетрії «визначають», які частинці можуть існувати і як вони взаємодіють. І якщо все у фізиці

виводиться із симетрій, то вони є не опис, а основи самої дійсності.

І якщо вірно, що фізичні закони природи часто є інваріантними формами (симетріями), і що без них неможлива сама структура фізичної реальності, цілком раціонально припустити, що порядок не є продуктом розуму – а є вкоріненим у самій природі. Хоча це, безумовно, викликає багато питань. Однак зрештою наше завдання не досліджувати те, що неможливо дослідити, а лише зафіксувати цю неможливість дослідження, і розглянути те, що можна розглянути.

Слід зауважити, що якщо позиція онтологічного структурного реалізму розглядає закони природи як об'єктивні елементи дійсності, то ми вводимо метафізику. Тобто порядок у цьому випадку важко пояснити вичерпно: ми маємо з ним справу, але не можемо виявити його джерело та сутність. Можливо, природа порядку є ще не відкритим і наразі незрозумілим для нас *принципом зміни*. Однак що саме ми маємо на увазі під метафізикою?

Якщо ми стверджуємо, що природа порядку може бути метафізичною, мається на увазі, що: по-перше, онтологічний статус порядку складно виявити, пізнати, пояснити; по-друге, порядок *не є виключно* психологічною конструкцією; по-третє, сутність порядку потребує саме філософського аналізу; і по-четверте, закони, структури, симетрії мають більш глибокий, поки що невизначений статус.

Невідомо, чи можливо пізнати остаточну природу порядку. Ми можемо описувати і моделювати структури, закони, але самої першопричини порядку (те, чому структура саме така, а не будь-яка інша) ми, можливо, ніколи не зможемо повністю зрозуміти. Проте чи не виникає від того проблема Бога у цій системі?

Метафізика в даному випадку розуміється як аналіз найбільш загальних категорій і структур дійсності, які є передумовами самого порядку. Вона лише формулює питання щодо онтологічного статусу порядку. Ми можемо виявити порядок, але не вивести його з певного початку. Бог не повинен бути поясненням усього. Хоча, може.

Якщо розум є продуктом еволюції, то структура світу

(порядок) повинна передувати і зумовити розвиток пізнавальних механізмів; розум не міг би виникнути й працювати, якби світ не мав відповідної структури.

Якщо розум виник із природи, то порядок повинен містити коріння в самій природі, інакше еволюція не могла б сформувати когнітивні структури людського розуму. Крім того, інваріантні когнітивні особливості розуму, тобто стабільні, універсальні, міжкультурні та практично незмінні компоненти людського пізнання, походять від самої природи.

Зрозуміло, що у сучасній науці та філософії позицію І. Канта все ще важко подолати. Але так само і думку, яка передбачає, що ці моделі людського пізнання певною мірою відповідають (тотожні) структурі дійсності. Тому важливо розглянути те – без чого порядок не може існувати як такий. І чи може те, без чого він не здатен існувати, бути іншим.

У підсумку, певні принципи впорядкування, можливо, існують у дійсності, однак, дуже ймовірно, що це принципи точно не того порядку, який ми собі уявляємо. Як саме існує порядок та що обумовлює нас замислитись над природою його сутності – залишається невідомим. Порядок для нас *є річ у собі*. Однак це жодним чином не заперечує можливості виявлення цієї природи, незважаючи на значні складнощі такого дослідження.

### **Список використаної літератури**

1. Ladyman J., Ross D. Every Thing Must Go: Metaphysics Naturalized. Oxford: Oxford University Press, 2007, 304 p.
2. Worrall J. Structural Realism: The Best of Both Worlds? // *Dialectica*. 1989. Vol. 43, № 1–2, P. 99–124. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1746-8361.1989.tb00933.x>.

**Павленко І. В.**

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

## **ОНТОЛОГІЧНА НЕВИЗНАЧЕНІСТЬ СВІДОМОСТІ І ПРОБЛЕМАТИЧНІСТЬ ПОДІЛУ ФЕНОМЕНІВ НА ЗОВНІШНІ ТА ВНУТРІШНІ**

У сучасному науковому дискурсі поняття свідомості не має чіткої дефініції, що зумовлено відсутністю загальноприйнятого уявлення про цей предмет. Неможливість визначити онтологічний статус свідомості унеможливорює встановлення часових та каузальних параметрів її виникнення. У межах сучасної філософії існує навіть радикальна скептична позиція (зокрема, Д. Деннета), яка заперечує існування свідомості як такої. Наслідком цієї концептуальної невизначеності є неможливість формулювання чітких дефініцій для суміжних феноменів, похідних від свідомої діяльності: розум, сенс, культура тощо.

Згідно з поширеним поглядом, свідомість відіграє конститутивну роль у завершенні формування феномену, тобто предмету реального світу, сприйнятого крізь призму фізіологічних механізмів. Однак вже на рівні перцепції виникають суттєві труднощі, що полягають у якісній відмінності між сприйняттям фізичних об'єктів та інтерсуб'єктивним сприйняттям іншої людини, її обличчя, жестів, мовлення, думок, мотивів тощо. Останнє вказує на вихід за межі суто фізіологічної детермінації, актуалізуючи перехід до рівня сенсу, що супроводжується ілюзією відриву від безпосереднього зовнішнього досвіду.

Навіть у випадку з «простими» фізичними об'єктами перцептивний акт не є безпосереднім відображенням реальності. Незначні зміни у функціонуванні органів відчуття або незвичні стани свідомості здатні призвести до кардинальної трансформації психічного образу. Отже, будь-яке сприйняття за своєю суттю є інтерпретацією, а свідомість залучена до процесу перманентного інтерпретування, який важко уявити як такий, що має завершення. Образ фізичного світу, що постає перед суб'єктом, визначається

особливостями всього комплексу його перцептивних та когнітивних здібностей. Те, що позначається як «зовнішні феномени», дане вже на стадії сприйняття не як чиста об'єктність, а як досмислові форми сенсу.

Принципові труднощі виникають також з виокремленням так званих внутрішніх феноменів, тобто фактів життя самої свідомості: ментальних процесів, внутрішньої предметності, кваліа. Історично цей тип активності протиставлявся процесам зовнішнього світу, формуючи окремий семантичний кластер. Диференціація на «зовнішню свідомість» (пов'язану з фізичною реальністю) та «внутрішню» (що продукує власний феноменальний ряд) закріплена в мовній практиці, зокрема, в понятті «внутрішній світ». Це поняття існує в багатьох мовах (Die innere Welt, le monde int?rieur, el mundo interior, inner world) і говорить про те, що свідомість має свою безсумнівну специфіку, свої закони і певну автономію. Цей внутрішній світ постає як суверенна сфера зі специфічними закономірностями функціонування.

У соціокультурному вимірі внутрішня природа суб'єкта екстеріоризується, породжуючи феномени культури, мистецтва, моралі та релігії, які у традиції філософського здорового глузду кваліфікуються як «друга природа» – надбудова над біологічними характеристиками. Спектр внутрішньої реальності варіюється від простих психічних образів до складних логічних конструкцій та патологічних станів. Центральною інстанцією тут виступає «Я», яке здійснює рефлексивне усвідомлення себе суб'єктом, як зовнішніх, так і внутрішніх подій.

Це порушує питання про евристичну доцільність самої дихотомії «зовнішнє / внутрішнє» стосовно феноменів. Проблематичність цього розділення виявляється при спробі класифікувати форми тілесності суб'єкта або ментальні стани іншої людини. Альтернативною оптикою може бути твердження про принципову іманентність усіх феноменів з точки зору свідомості. У такому випадку критерієм диференціації феноменів має стати не онтологічна приналежність, а наявність або відсутність процесу інтеріоризації, перетворення зовнішнього

досвіду на внутрішній, а також кількість процедур опосередкування, що супроводжують цей процес.

**Павлова О. Ю.**

доктор філософських наук, професор,

кафедра філософії,

Національний технічний університет України

«Київський політехнічний інститут

імені Ігоря Сікорського»,

<https://orcid.org/0000-0002-0593-1336>

### **ОСОБЛИВОСТІ «ТРЕТЬОЇ МОДЕРНОСТІ» В КОНЦЕПЦІЇ Ш. ЗУБОФФ**

Термін «перша модерність» американська дослідниця Ш. Зубофф запозичує в німецького соціолога Ульріха Бека, який ототожнює на цьому етапі суспільство та національну державу. Масові споживачі Ford були представниками того, що названо «першою сучасністю». Проте, подальший розвиток суспільства споживання створив нові умови «другої сучасності» та новий тип особистості, для якої інверсія Apple та численні цифрові інновації, що настали за нею, стали життєво необхідними. Ця друга сучасність привела в сучасне життя такі компанії, як Google і Facebook, і, несподівано, допомогла створити цифровий капіталізм та його особливу форму – капіталізм стеження. Його головний стрижень – відкриття поведінкового надлишку – відкриває не просто новий механізм цифровізації, але зумовлює «третю модерність».

**Плеханова О. В.**

студентка 5 курсу,  
кафедра культурології,  
Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

### **ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР ВІЙНИ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМА КАТАРСИСУ ТА РЕТРАВМАТИЗАЦІЇ**

Повномасштабна війна в Україні суттєво трансформувала сучасний театральний процес. Театр перестав бути виключно простором художньої репрезентації та дедалі частіше виконує функції культурного свідчення, фіксації колективної пам'яті й осмислення травматичного досвіду. Особливого значення в цих умовах набуває документальний театр, який працює з реальними історіями, свідченнями очевидців та безпосереднім досвідом війни.

Формування інтересу до цього типу театру у даній роботі було підсилене не лише теоретичними, а й особистим спостереженням. Так, у 2023 році під час відвідування Одеського академічного музично-драматичного театру імені В. Василька, де була запланована вистава «Заборонений» про Василя Стуса, відбулася її несподівана заміна на монодраму Херсонського театру «Кицька на спомин про темін» за п'єсою Неди Нежданої. Хоча перша прем'єра вистави відбулася ще у 2017 році, у 2023 році її зміст набув нового значення у зв'язку з безпосереднім досвідом окупації Херсона, який пережила виконавиця головної ролі Ольга Бойцова. Сама історія розповідається жінкою, у якої після окупації Донбасу залишилися лише троє кошенят і яких вона змушена продати. У п'єсі використано документальні факти і свідчення, але образ вигаданий. Розповідь переживань, втрат, зради та виживання супроводжується варінням борщу і не бутафорного, а реального. Акторка гріє воду, нарізає картоплю, тре буряк і розмовляє з глядачем, який є тим уявним покупцем. Запах борщу під кінець заповнив всю залу, а солити його було б не обов'язково, так як сліз також вистачало. Після завершення вистави глядачам було запропоновано скуштувати борщу, однак у момент сприйняття це виявилось емоційно складним жестом: тілесна присутність

їжі вступала в конфлікт із пережитим на сцені досвідом втрати, розпачу та несправедливості. Вихід із театрального простору не означав вихід із самої вистави, оскільки пережитий досвід не завершувався разом із дією на сцені. У цьому випадку межа між мистецтвом і життям остаточно стирається, а війна постає як досвід, що продовжується поза театральною подією.

Важливим аспектом сприйняття подібних вистав стає проблема катарсису. У класичній драматургічній традиції завершення вистави передбачає емоційне розрядження та внутрішнє очищення глядача. Однак у випадку документального театру, що працює з досвідом війни, така модель не спрацьовує в повному обсязі. Пережите на сцені не завершується естетичною дистанцією чи емоційним «очищенням», оскільки матеріал вистави апелює до актуального, травматичного та незавершеного досвіду. У цьому контексті класичний театр умовно можна порівняти з механізмом «профілактичного» переживання досвіду: глядач опосередковано проходить емоційні стани, що дозволяє йому краще їх осмислювати в реальному житті. Натомість у документальному воєнному театрі цей механізм ускладнюється, оскільки йдеться не про відтворення умовного досвіду, а про безпосереднє зіткнення з уже наявною травмою, яка не підлягає естетичному завершенню або повній емоційній розрядці, і може викликати ретравматизацію. Для цього розуміння варто звернутися до понять медицини, коли для профілактики певного захворювання проводять вакцинацію слабкими збудниками хвороби, але при цьому пацієнт повинен бути здоровий, якщо людина вже хвора — це тільки погіршить ситуацію.

Проте такий театр має існувати як форма фіксації пережитого досвіду, можливість виговоритися та осмислити колективну травму, а також як спосіб донесення реалій війни до іноземної аудиторії й як форма культурного свідчення про сучасну українську дійсність. Саме тому в українському театральному просторі з кожним роком зростає кількість постановок у жанрах вербатіму, театру свідчень та документальної драми. Особливого значення набувають реінтеграційні театральні практики, пов'язані

з діяльністю ветеранів, внутрішньо переміщених осіб та релокованих театрів, які стають не лише мистецькими осередками, а й просторами соціальної адаптації, пам'яті та комунікації між різними групами суспільства.

**Пушкаренко П.С.**  
студентка 2-го курсу,  
кафедра культурології,  
Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

## **ПОХОДЖЕННЯ ТА РАННІ ЗРАЗКИ ІКОНОГРАФІЇ БЛАГОВІЩЕННЯ**

Благовіщення Пресвятої Диви Богородиці є одним із ранніх сюжетів християнського мистецтва. В Євангелії від Луки 1, 26–38 ця подія описана досить лаконічно. Євангеліст Лука зосереджується не на обставинах події, а на сенсі діалогу між Богом і людиною: «І, ввійшовши до неї, промовив: Радій, благодатная, Господь із тобою! Ти благословенна між жонами! Вона ж затривожилась словом, та й стала роздумувати, що б то значило це привітання. А Ангол промовив до неї: Не бійся, Маріє, бо в Бога благодать ти знайшла! І ось ти в утробі зачнеш, і Сина породити, і даси Йому ймення Ісус...».

Ця концепція прямо відображена в іконографії: композиційний центр тримається виключно на постатях Гавриїла та Марії, їхніх жестах та позиціях. Однак на багатьох іконах ми бачимо чимало цікавих символів. Перше зображення Благовіщення знаходиться на стінописах катакомб Прісцилли в Римі і датується III ст. Воно досить просте та мінімалістичне – в ньому фігурують Діва Марія та Архангел Гавриїл без додаткових подробиць та елементів. Фреска представляє Богородицю на троні. Такий царствений образ символізує Марію як уособлення Церкви, наділеної духовною владою. В українській же традиції поруч із «тронним» типом часто зустрічається інший – де Марія стоїть, схилившись у смиренному послусі. Її жести (одна рука біля грудей, а інша злегка піднята вгору, що виявляє водночас здивування та діалог) візуалізують внутрішній стан: від подиву до повної готовності прийняти Боже Слово.

Варто зазначити, що саме свято Благовіщення з'являється тільки в IV ст., а набуває поширення в VII ст. Окрім головних осіб, події та місця, в Євангелії не вказані такі деталі як: передумови приходу Архангела, чим в цей час займалася Діва

Марія, яка обстановка її оточувала, хто ще міг бути пристунім, тощо. Ці та інші подробиці доповнюють образність ікони завдяки таким джерелам, як апокрифічні тексти – Протоевангеліє Якова, Євангеліє Псевдо-Матвея.

Наступною за хронологією є композиція Благовіщення на рельєфі саркофагу з церкви Сан-Франческо в Равенні V ст., де янгол зображений з великими крилами, посохом у лівій руці, а Богоматір на троні з веретеном та пряжею, що опускається в кошик біля її ніг. В мозаїках триумфальної арки (у верхньому регістрі лівої сторони) базиліки Санта-Марія Маджоре у Римі (432–445 рр.), вимоги до зображення розроблялася відповідно до умов III Вселенського собору, після якого іменування «Богородиця» було закріплено за Пресвятою Дівою Марією, а сцена Благовіщення стала популярним візуальним образом.

З часом іконографічна традиція вдосконалювала багатство символіки та образів разом із розвитком богослов'я Воплочення. Як наслідок, усталена візуальна схема з'явилася в постіконоборчий час. Зокрема, XI століттям датується Благовіщення, представлене в інтер'єрі Софії Київської.

**Kostiantyn Raikher**

PhD in Philosophy, Associate Professor,  
Department of Philosophy,

Odesa I. I. Mechnikov National University

### **THOUGHTS ON THE SPECIFICITY OF ONE PHILOSOPHICAL INQUIRY PRACTICE**

Analytical philosophers generally treat philosophical inquiry as a movement from one point to another via the reasons that these points are intended to support. Behind these points, according to analytical philosophers, there are usually some deep intuitions of a particular philosopher – that is, beliefs that the philosopher does not seek to justify before beginning the inquiry, taking them as self-evident or simply as reliable.

Additionally, criticism from philosophers (as per the analytical philosophers) is that, when exploring various questions, problems, or ideas, philosophers themselves attempt to bring to light the intuitions, that is, the views that people hold in their reasoning, without deeming it necessary to justify these views in any way.

If one agrees with this interpretation of the activities of philosophers, one has to admit that philosophers use formal logic in a highly specific way. Below, I will attempt to explain this specificity.

In logic (or the philosophy of logic), when discussing the transition from one point (assertion, judgment, proposition, or statements) to another and the correctness of that transition, particularly in terms of preserving (or transferring) truth or plausibility, one refers to the validity and soundness of the reasoning. The validity of a reasoning is when the reasoning is correctly constructed in agreement with logical rules, forms, and laws. That is, a valid reasoning is a logically formally correct reasoning. The soundness of a reasoning is when the reasoning is not only correctly constructed in agreement with logical rules, forms, and laws, that is, not only logically formally correct, that is, not only valid, but also correct regarding content. Here, concepts (notions), judgments, and inferences – or their equivalents – are true in terms of their correspondence to specific models and criteria of truth. Preferably, these components of reasoning should be verified and verifiable facts

(and if possible, empirically verified and verifiable), as required in science.

In the abovementioned conception of philosophical inquiry, the inquiry itself begins with intuitions whose truth or at least plausibility has not been established in any way. Certain points of view are taken as self-evident (that is, such that their truth does not require justification). From the perspective of formal logic, this conception of philosophical inquiry makes it impossible to evaluate philosophers' reasoning as sound. Here, it becomes impossible to apply logical scrutiny to the content of philosophers' reasoning. Only the form of philosophers' reasoning can be subjected to logical verification. Put another way: one can evaluate philosophers' reasoning for validity, that is, for its formal correctness, its conformity to logical rules, forms, and theories – no more and no less. It leads to certain consequences for philosophers.

For example, if the truth of the initial premises (intuitions) has not been established but merely taken for granted, one cannot argue about the truth of the propositions (conclusions) derived from the initial or intermediate premises. All a critic of such reasoning can say is whether or not the reasoning is constructed in conformity with logical rules, forms, and laws. All criticism of reasoning in this form of philosophical inquiry boils down to a critique of the form of the reasoning, but not its content. Any substantive critical examination of the parts of the reasoning or the reasoning as a whole in this form of philosophical inquiry is meaningless.

Here is another example of the consequences. The most common conception (model) of knowledge in analytic philosophy is the consideration of knowledge as a true and justified belief. However, conducting the above type of philosophical inquiry does not allow the philosopher to arrive at a true and justified belief, that is, knowledge, because although reasoning is a means of justification, reasoning based on intuitions (propositions that are self-evident to the reasoner) has nothing to do with truth. More precisely, a critic of such reasoning cannot say whether the initial intuitions are true or not, and therefore cannot say whether there was a transfer (or a preservation) of truth from one proposition to another.

At the same time, those who engage in the abovementioned type

---

of philosophical inquiry do not question the validity of their reasoning. They treat their reasoning as valid. From the perspective of formal logic, such a practice is either logically incorrect or goes beyond the scope of formal logic proper. In the latter case, this type of philosophical inquiry should be regarded not as one based on formal logic, but as one that is either heuristic or rhetorical, depending on the aim of the reasoning in this type of philosophical inquiry – whether it is to solve a problem and propose solutions or to persuade. In any case, the reasoning made within the framework of this type of philosophical inquiry should not be regarded as logically correct in terms of content, that is, as logically sound; at best, it can be regarded as valid.

**Рогожа М. М.**

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

### **КОНЦЕПЦІЯ КУРСУ ЕТИКИ: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ**

Курс етики входить до переліку обов'язкових дисциплін на філософських спеціальностях в нашій країні. Але його змістовна наповненість залишає більше питань ніж відповідей. Про це свідчить навіть побіжний перегляд змісту підручників з етики.

У ґрунтовному підручнику В. А. Малахова [4] ми бачимо питання етики як науки, структури моральної свідомості, поняття добра і зла, сенсу життя та ряду інших категорій етики. Окрема увага приділена моральним проблемам людської діяльності та, зокрема, спілкуванню як царині людської моральності.

Приблизно в той час виходить підручник вихованиці київської школи В. С. Мовчан (2003) [5], в якому подано короткий нарис історії етики, питання онтології моралі (генеза, структура, функції, окремо – діалектика свободи і необхідності в моралі), гносеології моралі (категорії етики), феноменології моралі (до якої віднесено екологічну, професійну етики та моральне спілкування як творчість).

Ще одна випускниця філософського факультету Київського університету В. К. Ларіонова дещо пізніше (2015) [3] видає підручник із значним розділом історії етичних учень та розділом з теоретичних проблем сучасної етики. В останньому висвітлюються питання генези моралі, категорії моральної самосвідомості, моральні цінності, моральні виміри спілкування, мораль у світлі глобальних проблем сучасності та моральне зростання особистості.

Не можна оминати і останній підручник «Етика. Естетика» (2014) [1] профільної кафедри КНУ, в якому частина з етики містить розгляд питань щодо її предмету, сутності, структури і функцій моралі, історичних форм моральнісної культури, типології етичних учень, моральних цінностей, моральної діяльності і

моральних колізій сучасності.

Очевидно, що попри строкатість проблематики вона має стале ядро і логіку розгортання. Базовим взірцем для всіх згаданих підручників, як здається, є перший у незалежній Україні підручник з етики, підготовлений у 1992 році кафедрою Київського університету [2]. Там містяться розділи щодо предмету і завдань етики, її основних етапів і напрямів розвитку, походження та історичного розвитку моралі, її сутності, структури і функцій. Приділяється увага соціальним і індивідуальним вимірам морального життя, моральним цінностям тощо. Написаний на зламі епох, цей підручник відбиває духовні пошуки гуманітаристики свого часу, проте міцно тримається на фундаменті марксистсько-ленінської етики, родовий зв'язок з якою радше не артикулюється, а даний апіорі. Зрештою, на початку 1990-х інакше і бути не могло. Однак ядро і логіка розгортання не проблематизувалися і не були подолані, стали детермінантами побудови курсу етики і нашої країні.

Альтернативу такій логіці викладення курсу етики можна шукати в англійськомовних підручниках.

х палітра також демонструє відмінний від вітчизняного, проте усталений підхід висвітлення проблем. Не претендуючи на всеосяжність аналізу, можна побачити певну тенденцію викладення. Можливо, не достатньо ґрунтовний для вивчення етики, проте дуже популярний підручник з філософії (Kelly, 2004) [8] містить розділ етики, в якому викладено предмет етики (питання свободи і морального вибору, морального релятивізму), основи нормативної етики (етики чесноти, кантівської етики) і сучасні етичні питання (які варіюються від меж моральної відповідальності до феміністської етики і проблеми вагонетки).

Більш спеціалізований підручник (Cahn, 2006) [6] викладає першоджерела з історії етики від античності до сучасних авторів (аналітичної традиції) та подає огляд сучасних моральних проблем від провідних фахівців етики (П. Сінгера, Ф. Фут, Т. Рігана, Д. Парфіта та ін.) очевидно прикладного характеру.

Є варіанти підручника етики (Driver, 2006) [7], де розглядаються у співвідношенні релігійна (християнська) етика,

класичний утілітаризм, деонтологічна етика Канта, питання суспільного договору, інтуїтивізм, етика чесноти і феміністична етика.

В англomовних підручниках виразно етичної спрямованості фактично повністю відсутні традиційні для вітчизняних курсів питання природи моралі, основних понять, категорій етики тощо. В них очевидний ухил в аналітичну традицію, а концептуальний виклад даний у протиставленні деонтологічної, утілітаристської етики та етики чесноти з урахуванням певного спектру моральних проблем сучасності.

Пошуки концепції курсу етики відбуваються у цих двох різних світоглядних парадигмах, і їх оптимальне співвіднесення є великим питанням.

#### **Список використаних джерел**

1. Етика. Естетика: навч. посіб. За наук. ред. Панченко В. І. К.: Центр учбової літератури, 2014, 432 с.
2. Етика: навч. посібник / Т. Г. Аболіна, В. В. Єфименко, О. М. Лінчук та ін. К.: Либідь, 1992, 328 с.
3. Ларіонова В. К. Історія і теорія етики. Навчальний посібник. Івано-Франківськ: Голіней, 2015, 370 с.
4. Малахов В. А. Етика: Курс лекцій: Навч. посібник. 4-те вид. К.: Либідь, 2002, 384 с.
5. Мовчан В. С. Історія і теорія етики. Курс лекцій. Навчальний посібник. Дрогобич: Коло, 2003, 512с.
6. Cahn S. M., Markie P. J. Ethics: History, Theory, and Contemporary Issues. Oxford, Oxford University Press, 2016, 958 p.
7. Driver J. Ethics. The Fundamentals. Blackwell, 2013, 192 p.
8. Kelly E. The Basics of Western Philosophy. Westport-London: Greenwood Press, 2004, 295 p.

**Роджеро О. М.**

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

## **СИМВОЛІЧНИЙ ВИМІР ФІЛОСОФСЬКИХ КАТЕГОРІЙ**

1. Поняття як основна логічна форма мислення, разом із судженням (висловлюванням), є необхідною умовою всілякої раціональної пізнавальної діяльності. Це стосується як наукового пізнання, що відбувається у окремих спеціальних науках, так само і філософського пізнання, котре, як відомо, має свою специфіку. Відповідно поняття, що використовуються у філософії, ця специфіка іноді (а скоріше, досить часто) виглядає як іменування філософських понять «категоріями» – тобто найбільш фундаментальними й широкими поняттями. Так само як наукові поняття є знаряддями наукового пізнання, філософські поняття (категорії) є знаряддями філософського пізнання.

2. Але серед цих знарядь філософського мислення існує ще й такий їх різновид, що наближає ці поняття-категорії до символів. Відмінність символів від взагалі понять і категорій полягає, перш за все, в їх непрямому характері – непрямому вказуванню та непрямому висловлюванню. Якщо ми згадаємо такі поняття, як «субстанція *causa sui*», «річ у собі», «дурна безкінечність», «онтологічний предикамент», «трансцендентальний аргумент» і багато інших, то ми маємо в них певні символи, що виражаються поняттями. «Субстанція *causa sui*» – це не є просто генералізує поняття, смисл якого полягає у фіксації існування універсальної основи всіх речей і явищ. Це певний символ, що вказує на множинність обставин, явищ та сингулярностей, – наприклад, добра, любові, свободи тощо, тобто таких «речей», що мають гетерогенний і часто гетерономний характер свого виникнення і існування.

3. Саме тому філософське мислення не може бути вичерпані однією діалектичною дедукцією, як це відбувається, скажімо, у гегелівській «Науці логіки», але має безперечно

супроводжуватися феноменологічними рухами і діями, що дають прямий образ, який постачає спекулятивному мисленню те, чого воно не може створити своїми власними засобами і зусиллями, – екзистенцію та конкретну одиничність, тобто те, що носить не універсальний і закономірний, а сингулярний характер.

4. У діалектичній дедукції категорій є можливим все – хоча не все виявляється можливим щодо своєї імплементації (втілення) у реальність. Так, Гегель розглядає «буття» як те, що є тотожним «ніщо», і тому «буття» у нього стає найбільш важливим поняттям. Але ж одночасно він міг би сказати, що, навпаки, «ніщо» – це, насправді найбагатше поняття!

5. Філософська мова завжди оновлюється; кожний філософ, як Адам, надає нові імена речам. Один із уроків постмодернізму, між іншим, полягає у тому, що, фактично, кожне поняття може стати центральним, головним, завантаженим, концентруючим у собі різні смисли, – коли воно виходить за межі свого вузького звичайного термінологічного узусу і набуває, таким чином, символічного характеру. «Складка», «різома», «диференціація (differance)» або, скажімо, «відстрочка» та «повторення» (сюди також можна долучити і гегелівські «своє інше», «зняття», «відчуження»).

6. Візьмемо, наприклад, таке поняття, як «межа». З межею, розмежуванням, відокремленням пов'язаний первинний онтологічний акт, з якого почалося створення світу: «І відокремив Бог небо і землю» (Кн. Буття).

Для Канта «межа» спочатку і перш за все – це негативне поняття, воно вказує на те, що ніколи і ніяк не може бути предметом пізнання і залишається, таким чином, існувати як «річ у собі (сама по собі)»; тобто, ця категорія отримує у Канта суто епістемологічний характер. Межа відокремлює явища (феномени) від речей у собі (ноуменів). (Питання відмінності чи тотожності явищ і речей у собі від феноменів і ноуменів ми зараз не беремо до уваги.) Для теоретичної філософії Канта, що стосується пізнавальної діяльності чистого розуму, «річ у собі» виступає як назва для певної «неможливої можливості». Інше ми бачимо у практичній (моральній) кантівській філософії, в якій йдеться про

смысл і існування ідеалів практичного розуму: тут «річ у собі» вказує, навпаки, на дещо зовсім інше, на «можливість неможливого».

7. Хоча Канта і можна вважати своєрідним «філософом межі», але ж не всі можливості символічного потенціалу цього найважливішого поняття (категорії) його філософського вчення були вичерпані. Добре відомо, що Кант наполягав на необхідності повернення розуму у межі досвіду. Але символічне трактування цього питання дозволяє нам подивитися на цю ситуацію з іншого боку: чому б розуму не «пожити» на самій межі, не зберегти згадки про своє намагання прориву до трансценденції, чому б не висвітлити досвід світлом позамежного існування?! І тоді сферу «трансцендентального» (єдине, що залишає нам Кант), можна розглядати як певний відгук «трансцендентного». У цьому випадку трансценденція не залишається «потойбічною» і цілком для нас недоступною: вона вторгається у межі трансцендентального (тобто того, що «грає» на нашому боці).

8. Здається, що відоме висловлювання сучасного Канту філософа Ф. Г. Якобі про «річ у собі», без якої не можна увійти у кантівське вчення і з яким не можна у ньому залишитися, у своїй останній частині вказує на здатність кантівської філософії виводити нас за свої власні межі. Таким чином, кантівська філософія веде і супроводжує нас у наступних філософських пошуках і дослідженнях.

**Садовий Я. А.**

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

## **ОСОБЛИВІСТЬ КЕЛЬТСЬКИХ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ МАНДРИВОК: ЇХНЕ ЗНАЧЕННЯ В ІСТОРІЇ, КУЛЬТУРІ ТА ЛІТЕРАТУРІ**

Язичницька спадщина кельтської культури попри християнізацію нікуди не зникла. Ба більше, християнство на Британських островах здобуло власний неповторний відтінок, який легко впізнається та запам'ятовується. Безліч кам'яних храмів, високих хрестів зі складним орнаментом та купа монастирів із відомими ченцями та проповідниками – це все пласт політеїзму накладений на християнську експансію.

Саме ченці та проповідники відігравали немалу роль у розповсюдженні християнства Європою. Таким постає св. Колумбан, який займався місіонерською діяльністю на теренах Західної Європи – у Франкському та Італійському королівствах. Неабиякий вплив зазнала і філософія. Йоган Скот Еріугена натхненний творами Григорія Ніського та Псевдо-Діонісія написав свій відомий труд *De divisione naturae*, де знаходить точки дотику з неоплатонізмом та пантеїзмом.

Однак, впродовж Середньовіччя та Нового часу, культура кельтських народів зазнала нищівного гніту. Ті, що залишилися на континенті зникли назавжди ще в перші століття нашої ери, залишивши після себе лиш археологічну спадщину. А поселенці в Британії та Ірландії потрапили під експансію англосаксонських племен. Таким чином, досягнення ірландських, валлійських та шотландських пасіонаріїв не слугують великою популярністю та сприймаються як другорядні.

Проте, на певні їхні відбитки в історії варто звернути увагу. Наприклад, усі ми чудово змалку знали про Христофора Колумба та його пошуки Індії, яка виявилась зовсім іншим материком. Пізніше, нас дивують знахідками Ейріка Рудого та Лейфа Еріксона, які 400 років до Колумба підкорили Атлантику. І ледь

поміченою залишається історія Святого Брендана Клонфертського, який ще VI столітті знайшов далекі землі, що лежить на Заході від Європи. У своїх мандрівках Брендан описує і птахів, що розмовляють – ймовірно, це папуги, і величезні кришталеві колони, що міг цілком бути льодовиком, і так званий Острів Вогняної Гори, що міг бути Ісландією. Зустрічає він також і білого кита Ясконтія, котрий відомий у середньовічних бестиаріях. Та на відміну від капітана Ахаба, головного героя роману «Мобі Дік» Германа Мелвілла, цей ссавець зустрів мореплавця не зашкодивши. Найбільшого подиву викликає те, що сам Брендан довідався про ці землі з уст інших людей, тобто згідно опису його мандрівки деяким вже були відомі ті чи інші землі, але записаний був саме він.

Якщо подорож Брендана трактується все ж таки як християнське явище, хоч і з казковими елементами, то плавання Брана має вже більш язичницький відтінок. На великому бенкеті Бран, син Фебала, був очарований співом невідомої дами. Вона подарувала йому срібну гілку та сказала плисти на захід, до Острову Жінок. Так він і зробив, у плаванні він зустрів бога моря Мананнана та й власне натрапив на сам острів. Він і справді виявився жіночим для мандрівника, всюди були одні жінки, однак це ненайхимерніша ознака: після прибуття Бран та його супутники відчували, як час ніби застиг у повітрі. У підсумку він провів цілий рік на тому острові, а коли настав час відправлятись назад, місцева володарка порадила йому цього все ж таки не робити. Поради ніхто не послухав – і команда рушила назад. Великим здивуванням же стало те, що після повернення Брана ніхто не впізнав. Причиною стало те, що з моменту прибуття на Острів Жінок пройшов далеко не рік, а декілька століть. Розповівши всім про свої пригоди, він вирушив знову до того острова, на цей раз назавжди.

Що ж об'єднує ці дві історії? Справа в тому, що за міфологією кельтських народів, місце, де перебувають боги знаходиться саме на заході, і сюжет подорожей туди вельми популярний. І в принципі, вже з часів повноцінної звістки Америкго Веспуччі та безліччі інших мореплавців, Новий Світ приваблював вже не тільки кельтів. Хоч

і можливо, уявлення про ту землю виявилось не таке й казкове, а часами для когось зле та жорстоке, в індустріальному вирі ХІХ–ХХ століття американський континент став новим домом для людей з усіх частин світу. Однак, певне міфотворче значення віродив професор Дж. Толкін, який створив власний міфічний легендаріум. І в ньому, область Валінор, наділена саме таким магічним значенням: її називають «Безсмертні землі», де живуть ельфи, що ніколи не старіють. Але чи є сучасні американці ельфами та чи справді вони залишаються вічно молодими – питання вже іншої площини.

**Саранов С. В.**

кандидат історичних наук, доцент,  
кафедра державно-правових дисциплін,  
Одеський державний університет  
внутрішніх справ

### **КРИЗА ДАВНЬОРИМСЬКОЇ РЕСПУБЛІКАНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ОЧИМА ФРАНЧЕСКО ГВІЧЧАРДІНІ**

Епоха італійського Відродження характеризується загостреним сприйняттям античної історичної спадщини. Йдеться також про її рецепцію. Італійці звертаються до античності в пошуках високих, часто повчальних прикладів, знаходять їх і починають копіювати в рамках дійсності, що їх оточує. З іншого боку, коли Ф. Гвіччардіні вирішив звернутися до роботи свого на той момент покійного друга «Міркування про першу декаду Тита Лівія» для написання свого роду коментарів до неї, він міг керуватися цілком прозовими міркуваннями. Результатом стала поява незавершеної роботи «Зауваження з приводу “Міркувань про першу декаду Тита Лівія” Макіавеллі» наприкінці 1529-ї першої пол. 1530 рр. Українською мовою цю роботу не перекладено. Справа також у слабкому висвітленні українською історіографією цієї проблематики як такої.

Франческо Гвіччардіні (1483–1540 рр.) народився у 1483 році у Флоренції, ставши відомим політиком, губернатором у папських володіннях Модена та Реджі в 1516–1524 роках, Президентом Роман’ї в 1523–1526 роках і віце-королем Папи Римського в армії Кон’якської Ліги у 1524–1527 роках. Він відомий насамперед як автор посмертно опублікованої «Історії Італії». Це перший цілісний погляд на історію цієї країни. Крім того, він був другом Нікколо Макіавеллі, з яким його об’єднувала глибина інтелектуального мислення. Політична кар’єра Гвіччардіні була більш успішною, ніж просування по службі Макіавеллі. Тим не менш, посмертна слава залишилася за флорентійським секретарем, який залишався відомим насамперед як автор «Державця».

«Міркування про першу декаду Тита Лівія» Макіавеллі в більш широкій формі виявляє теоретичні погляди флорентійського секретаря. Мислення Макіавеллі та Гвіччардіні відображає канони

епохи італійського Відродження. Обидва вони були схильні до Республіки як ідеальної моделі державної структури, але водночас були на службі Медичі. Їх політичному мисленню притаманні певні парадокси. Вони, наприклад, вважали католицьку церкву відповідальною за відсутність централізованої італійської держави і водночас залишалися католиками. Звичайно, важко вимагати від людей італійського Ренесансу, особливо видатних людей, збігу з рішеннями та поглядами, притаманними нашому часу. Зацікавленість Гвіччардіні до «Міркувань...» Макіавеллі могла диктуватись низкою практичних обставин. Гвіччардіні звертається до «Міркувань...» Макіавеллі напередодні їх публікації наприкінці 1529–перш. пол. 1530 рр. За оцінкою сучасних дослідників політичні обставини могли впливати на увагу Гвіччардіні до роботи свого на той момент покійного друга.

З квітня 1530 р. триває процес підготовки до друку «Міркувань...» Макіавеллі за замовленням кардинала Дж. Гадді. У світлі цього Гвіччардіні, готуючи свій трактат, міг знати про цей факт. Франческо Гвіччардіні за сукупністю своїх наукових оцінок специфіки соціального та державного розвитку є мислителем, досить близьким до Макіавеллі. Різниця між ними простежується на рівні особливостей концептуальних узагальнень. Однак Гвіччардіні вважає кращим державне правління, засноване на рішенні певних «досвідчених» громадян, повноваження яких затверджені Великою радою з великою кількістю учасників. Гвіччардіні схильний до венеціанської моделі, яка є республіканською. Вперше його «Зауваження...» до роботи Макіавеллі були опубліковані представниками родини Гвіччардіні у середині XIX століття.

Гвіччардіні, як ми зазначали вище, був прихильником республіки або, в більш загальному вигляді, республіканського ідеалу. З іншого боку, під впливом реалій політичного розвитку Флоренції стародавня римська (республіканська) практика на момент написання «Зауважень...» починає ним сприйматись із елементами песимізму. Водночас зразок стародавнього римського республіканізму залишається для нього керівним принципом, коли обговорюються відносини народу та знаті,

перехід від свободи до тиранії та способи утримати владу. Доля сучасної Гвіччардіні Італії перебуває в центрі уваги під час аналізу ним історичних аспектів розвитку Стародавнього Риму. Концепт «Республіки», навіть якщо сприймається смутно, виявляється прив'язаним до ключового прикладу Стародавнього Риму.

Поняття «республіки» та «республіканської традиції» для Макіавеллі та Гвіччардіні необхідно також прив'язувати до їхнього спільного розуміння «держави» (італ. «*stato*») та «уряду» (італ. «*governo*»). Так, «*держава*» для Макіавеллі тяжіє за смисловими показниками до «володіння, території та населення», а також може означати «*політичний устрій*» (італ. «*stato popolare*», «*stato libero*», «*stato stretto*»).

При оцінці Франческо Гвіччардіні кризи давньоримської республіканської традиції необхідно враховувати таке:

1. Для Гвіччардіні характерна наявність республіканського ідеалу, в результаті чого, наприклад, диктатура Цезаря негативно оцінюється.

2. Одноосібна влада однієї людини описується Гвіччардіні як ліки, що використовуються в крайніх випадках. Зворотним боком цього явища називається довільність рішень, складність досягнення «добрих» цілей від носія одноосібної влади.

3. Можуть бути об'єктивні передумови для тиранії, які насамперед сприяли можливості приходу Цезаря до влади. Основною внутрішньою причиною називається корупція, яка зробила це можливим, серед іншого, можливість подовження терміну управління Цезарем римською провінцією Галлією. Але головна причина – цивільні конфлікти та зіпсована соціальна мораль. Завдяки цьому Цезар та йому подібні отримали велику кількість засобів для досягнення одноосібної влади.

4. З нашої точки зору, Гвіччардіні при розгляді проявів кризи давньоримської республіканської традиції не достатньо звертає уваги на головне протиріччя ситуації Цезаря. Однією з основних причин встановлення диктатури Цезаря було його прагнення убезпечити себе від можливого переслідування з боку римського Сенату. Цезар, судячи з усього, також був прихильником Республіки, але внаслідок інстинкту самозбереження був

змушений ситуативно вступити в боротьбу з нею усіма доступними йому засобами. Ось чому він не знав, що робити далі, отримавши одноосібну владу, оскільки він не мав чіткої програми одноосібної влади і був, як відомо, убитий у процесі підготовки до нової військової експедиції.

**Сечко А. О.**

студент 4-го курсу,  
кафедра культурології,  
Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

### **ПРОБЛЕМАТИКА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ЧЕРЕЗ БРАК ГЛОБАЛЬНОЇ ОПОЗИЦІЇ**

У сучасному культурологічному дискурсі все частіше постають питання стрімких змін у процесі культурогенезу, що викликає занепокоєння стосовно ускладнення проведення культурологічних досліджень, послуговуючись вже наявними концепціями та методами. Ми не беремося робити висновки по цій тезі, оскільки на нашу думку занепокоєння є поспішними, але й не безпідставними, які потребують більш досконалого аналізу та «польового» дослідження, яке неможливо провести в сучасних умовах великих соціокультурних та політичних катаклізмів не тільки в контексті російської агресії в бік України, а й глобального світу. Але ми готові продемонструвати динаміку цієї проблеми на основі одного з видів культури – субкультури.

Субкультура є частиною домінуючої культури, але несе у собі унікальні складові, такі як: окремі візуальні елементи (одяг, аксесуари тощо), особливості мови та комунікації (сленг, невербальні знаки), ціннісні орієнтири, системи цінностей та своєрідна філософія [1, с. 114]. Передусім розрізняють три підвиди розуміння субкультури: делінквентна (злочинна), молодіжна і професійна (див.: [3, с. 119]). В межах цього дослідження субкультура розглядатиметься як рушійна сила, яка формується в середині глобальної та створює нові її форми, провокуючи тим самим процес культурогенезу. Теоретично цей процес можна описати так: нова культурна форма привертає увагу, набуває прихильників і або поступово інтегрується в домінуючу культуру, або вступає з нею в опозицію. У ході цієї взаємодії вона трансформується або витісняється на периферію, перетворюючись на контркультуру. Контркультура, своєю чергою, є антагоністичною щодо домінуючої культури, але водночас залишається її частиною [1, с. 114]. Спільним елементом у цих

процесах є те, що саме відмінності виступають каталізатором соціокультурних зрушень.

Роль субкультури можна накласти на концепцію «виклику і відповіді», сформовану Арнольдом Тойнбі, згідно з якою розвиток цивілізації відбувається під час зіткнення з проблемами, викликаними природою або людиною та здатністю «еліти» або «творчої меншості» дати проблемі відсіч, вигадати рішення та зуміти повести за собою більшість [1, с. 39]. У цьому контексті субкультури можна розглядати як аналог такої творчої меншості. Класичні приклади субкультур – молодіжних альтернативних утворень (наприклад панки, хіпі тощо), не тільки відрізнялися зовнішнім виглядом та філософією від представників глобальної культури, а й кидали їй виклик. Що призводило до значних змін на культурній мапі, створювало та імплементувало нові сенси та форми в загальну культуру. Історичні приклади підтверджують здатність таких груп впливати на більшість, що узгоджується з концепцією Тойнбі.

В сучасному світі поняття субкультури втратило сенс, оскільки через занадто швидкий темп зміни «трендів», ми спостерігаємо, як молодіжні субкультури, які тільки з'являються не встигають до кінця сформуватися і вибудувати аксіологічні орієнтири та внутрішню ієрархію, переймаючи лише зовнішній вигляд. У випадку відсутності ідеологічного наповнення, ці утворення доцільніше розглядати як елементи моди. Це формує іншу модель взаємодії: умовна більшість (зокрема комерційні структури та індустрія моди) починає нав'язувати культурні форми меншості. Таким чином субкультури стають подібними до своєрідних «племен», в межах якого люди відрізняють своїх, переважно за зовнішніми ознаками.

У цьому контексті актуалізуються ідеї Жана Бодріяра, який описував подібні явища через поняття симулякрів – форм без змісту, які тепер стосуються і класичних субкультур, візуальну стилістику яких переймають і зараз. У результаті відбувається підміна: замість того, щоб продукувати нові сенси, ці групи споживають уже готові культурні шаблони, що не може викликати ні динаміки, ні спротиву, який цю динаміку здатен спровокувати.

Порівняння ефемерних груп людей із племенами не є новим, ще у 1988 році французький соціолог Мішель Маффесолі, досліджуючи соціальну взаємодію постмодерного суспільства, ввів до вжитку термін «неотрайби» або «сучасні племена» [2, с. 11]. В його конотації це соціальні групи, переважно молоді, які об'єднуються за інтересами але є імморальними. Ми додаємо до цього короткий час існування та інертність, що унеможлиблює основну функцію субкультур – бути опозицією до домінуючої культури.

Відсутність опозиційності має серйозні наслідки для культурного розвитку. Без альтернативних поглядів культура втрачає здатність до саморефлексії та оновлення, вона починає існувати у просторі, в якому відтворює саму себе, постійно повертаючись до старих форм та ціннісних орієнтирів. Відсутність опозиції зумовлює відсутність механізму створення нового. Це трактування відсилає до роздумів Маффесолі про спіралеподібний розвиток людства, згідно якого одна форма існування людини не трансформується безслідно, а набуває вже знайомої нам форми, але вже в сучасному контексті [2, с. 10].

Культура яка є зацикленою сама на собі не може продукувати творчої еліти, а отже і не буде спроможна реагувати на виклики. Зародки цього ми й спостерігаємо сьогодні – творчі еліти становлять меншість не тільки по відношенню до глобальної культури, а і до груп-трайбів, що, фактично, маргіналізує їх. За таких умов більшість слідує за соціальною меншістю, яка не радить вирішення проблем, а пропонує їх не помічати.

Отже, одна лише трансформація субкультур у сучасному світі свідчить про більш глобальні процеси, які відбуваються у культурі загалом та значною мірою впливають на культурну та соціальну динаміку. Суспільна взаємодія залишається вертикальною, але творча меншість, запропонована Тойнбі, лишається в стані маргіналів, яка вже не знаходить внутрішнього ресурсу, аби вести за собою домінуючу більшість. Це, в свою чергу призводить не тільки до культурної стагнації, а і до спрощення культурних дискусій, занепаду аксіологічних систем, формує викривлення впливу та функцій культури в соціумі та на індивіда, що створює

необхідність у перегляді методології дослідження та культурних комунікацій.

### **Список використаної літератури**

1. Культурологія : підручник для студентів вищих навчальних закладів / за ред. А. Є. Конверського. Харків: Фоліо, 2013, 863 с.
2. Плющ В. А., Танчер В. В. Трансформація політичного в етичне: Мішель Маффесолі про моральні цінності постмодерного соціуму // Український соціум. 2017. № 2. С. 9–19.
3. Слюсаревський Н. М. Субкультура як об'єкт дослідження // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. 2002. № 3. С. 117–127.

**Синявська О. В.**

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

### **ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРНИЙ КОД» У ТЕХНОЛОГІЧНУ ЕПОХУ**

Актуальність теми зумовлена стрімкою цифровою трансформацією соціокультурного простору, яка радикально змінює механізми передачі, зберігання та інтерпретації культурних смислів. Поняття «культурний код», традиційно пов'язане з семіотичними системами, колективною пам'яттю та ідентичністю, потребує переосмислення в умовах панування алгоритмів, штучного інтелекту та віртуальних середовищ. Якщо раніше культурний код розумівся переважно як стабільна система знаків і символів, що забезпечує наступність поколінь (за Р. Бартом, Ю. Лотманом та ін.), то в технологічну епоху він набуває динамічного, гібридного характеру, зазнаючи впливу цифрових медіа та глобальних платформ.

У класичній культурфілософській традиції культурний код постає як структурний елемент, що організовує сприйняття світу, формує світогляд і забезпечує комунікацію всередині спільноти. Він функціонує як «генератор і циркулятор смислів» (Дж. Фіске), поєднуючи етнографічні, символічні та ціннісні виміри. В українській філософській і культурологічній думці це поняття часто пов'язують з антропологічним кодом нації, національною ідентичністю та колективною пам'яттю. Зокрема, дослідження антропологічного коду української культури підкреслюють його роль у збереженні самобутності в умовах історичних викликів.

Технологічна епоха радикально трансформує природу культурного коду. По-перше, відбувається його децентралізація та фрагментація: традиційні інституції (сім'я, школа, церква, національна література) втрачають монополію на кодування смислів, а їх місце частково займають соціальні мережі, мем-культура, короткі відеоформати та генеративний ШІ. Культурний код стає більш пластичним, але водночас вразливим до

маніпуляцій і швидкої ерозії. По-друге, спостерігається **гібридизація** – поєднання аналогових (традиційних) і цифрових елементів. Прикладом може слугувати використання національної символіки в цифровому мистецтві, мемах чи онлайн-активізмі, де класичні культурні коди (вишиванка, орнамент, історичні наративи) набувають нових форм існування.

По-третє, технології змінюють **онтологічний статус** культурного коду. У цифровому середовищі він перестає бути переважно «текстом» чи «пам'яттю» і стає частиною алгоритмічної реальності: рекомендаційні системи, фільтри, неймережі не просто транслюють, а активно конструюють і персоналізують культурні коди. Це породжує феномен «персоналізованого культурного коду», коли індивідуальний досвід у соцмережах формує суб'єктивну версію колективної ідентичності. Водночас виникає ризик «культурної гомогенізації» під впливом глобальних платформ, що загрожує локальним і національним кодам.

Переосмислення поняття «культурний код» вимагає звернення до філософії культури та філософії техніки. З одного боку, необхідно зберегти гуманістичний вимір – здатність коду до збереження цінностей, моральних орієнтирів і колективної ідентичності в умовах інформаційного перевантаження. З іншого – визнати, що в технологічну епоху культурний код набуває рис «культурної технології», де технологія і культура взаємно конституують одна одну.

Особливого значення це набуває для українського контексту. У період війни та цифрової трансформації переосмислення культурного коду стає інструментом збереження та оновлення національної ідентичності. Цифрові практики (онлайн-архіви, віртуальні музеї, мем-опір, цифрове мистецтво) дозволяють не лише зберігати традиційні коди, але й переосмислювати їх у контексті сучасних викликів, формуючи «резильєнтний культурний код», стійкий до зовнішніх впливів.

Таким чином, переосмислення поняття «культурний код» у технологічну епоху полягає в переході від статичної семіотичної моделі до динамічної, гібридної та алгоритмічно опосередкованої.

---

Це вимагає нових методологічних підходів на перетині філософії культури, медіафілософії та цифрової антропології. Подальші дослідження мають зосередитися на емпіричному аналізі трансформацій конкретних культурних кодів (національних, поколінневих, професійних) у цифровому просторі, а також на розробці етичних і філософських принципів їхнього гуманістичного використання.

**Стоянова Г. М.**

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

## **ПАМ'ЯТЬ ПРО МОРЕ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ОБРАЗУ ОДЕСИ**

Одеса традиційно постає як місто, чия історія, економіка та культурна ідентичність нерозривно пов'язані з морем. Водночас море у міському контексті виступає не лише як географічний чи економічний чинник, а як важливий елемент культурної пам'яті, що формує символічний образ міста. У цьому контексті особливої актуальності набуває аналіз того, яким чином пам'ять про море впливає на формування культурного образу Одеси та її сприйняття як всередині міської спільноти, так і поза її межами.

Теоретично дослідження спирається на концепції культурної пам'яті, розроблені Яном Ассманом та Аляйдою Ассман, які трактують пам'ять як соціально організований процес збереження та передачі значущого минулого через систему символів, текстів і культурних практик [6; 1]. Концепція «місце пам'яті» П'єра Нора дозволяє аналізувати, яким чином пам'ять закріплюється у просторі через символічно навантажені об'єкти та локації [3]. У контексті українських досліджень доцільно враховувати підходи Ярослава Грицака та Оксани Кісь, які розглядають культурну пам'ять як важливий чинник формування ідентичності та соціокультурних уявлень [2; 4].

У межах зазначених теоретичних підходів море постає не як географічний об'єкт, а як складний культурний конструкт, що набуває значення через практики осмислення, репрезентації та переживання. Пам'ять про море в Одесі реалізується у кількох взаємопов'язаних вимірах, що формують цілісне уявлення про місто як «морський простір».

Перший вимір – просторово-матеріальний. Море інтегроване у міський ландшафт через портову інфраструктуру, архітектуру, топоніміку та систему символічних об'єктів. Порт, морський вокзал, узбережжя, спуск до моря, міські пляжі, пам'ятники –

усе це виступає своєрідними «місцями пам'яті», які закріплюють зв'язок міста з морем і водночас транслиують певні культурні смисли. Наприклад, Морський вокзал, Приморський бульвар, Матроський узвіз – ці топоніми напряму підкреслюють зв'язок з морем. У випадку з пам'ятниками, слід окремо згадати пам'ятник Невідомому матросу та пам'ятник Дружині моряка на Морському вокзалі. Пам'ятник Невідомому матросу репрезентує героїчний і колективний вимір морської пам'яті, пов'язаний із воєнною історією та образом моряка як захисника. Водночас пам'ятник «Дружині моряка» біля Морського вокзалу акцентує інший аспект – повсякденний і емоційний досвід, пов'язаний з очікуванням, розлукою та підтримкою. Пам'ятників дружині моряка/рибака не так вже й мало по світу, але, мабуть, закономірно, що самий ліричний і найкращий з них пам'ятник «Дружині моряка» розташований саме в Одесі. У випадку з пляжами – це не просто рекреаційний простір, а й місце безпосереднього переживання моря, де культурна пам'ять переходить у тілесний і повсякденний досвід. Згідно з вищезазначених випадків міський простір функціонує як матеріальний носій пам'яті, що постійно відтворює образ Одеси як морського міста. Таким чином, у міському просторі співіснують різні моделі пам'яті про море – офіційна, героїзована, колективна та приватна, що разом формують багатовимірний культурний образ Одеси.

Другий вимір – нарративний. Пам'ять про море активно репрезентується через літературу, фольклор, гумор, пісенну традицію та медіа. У цих нарративах море постає як простір свободи, пригод, ризику та відкритості світу. Воно стає центральним елементом міського міфу, який формує уявлення про Одесу як особливий культурний простір. Через повторюваність образів і сюжетів відбувається закріплення певної моделі сприйняття міста, де море виступає ключовим символом. Показово, що вже на початку ХХ століття в Одесі видавалася газета «Моряк», а у пізніший період традицію медійного простору для моряків продовжила газета «Моряк України». Сьогодні майданчиком для спілкування моряків стали соцмережі, де

зайняв своє місце «Моряк України» поруч з іншими цифровими платформами для задоволення як професійних, так і особистих потреб моряків.

Третій вимір – соціально-практичний. Пам'ять про море підтримується через повсякденний досвід мешканців, передусім моряків та їхніх родин. Специфіка професії моряка – тривала відсутність, мобільність, робота у транснаціональному середовищі формує особливі моделі комунікації, очікування та адаптації. У цьому контексті важливу роль відіграють дружини моряків, які стають носіями специфічного досвіду «життя між берегом і морем» [5]. Це дозволяє розглядати їх як окрему соціокультурну групу – носія специфічної форми міської пам'яті. Щодо повсякдення мешканців міста слід згадати й певну «культуру відвідування пляжу», адже пляж для одеситів – це не лише частина ландшафту міста, а й те місце, де формуються особливі культурні практики. Саме через такі соціальні практики пам'ять про море не лише зберігається, а й постійно відтворюється у нових формах.

Четвертий вимір – повсякденно-символічний. Море присутнє у мовних практиках, метафорах, візуальних образах, міській символіці та брендингу. Воно виступає своєрідним культурним кодом, який визначає спосіб репрезентації міста як у внутрішньому, так і у зовнішньому дискурсі. Назви закладів, туристичні образи, сувенірна продукція – все це відтворює і закріплює морську ідентичність Одеси. Наприклад, гастрономічні практики (заклади типу «Тюлька» чи «Гамбрінус») поєднують візуальні та кулінарні образи моря, демонструючи, як морська тематика інтегрується у повсякденну культуру міста. У цих закладах не лише інтер'єр пов'язаний із морем – фігурки моряків і морячок, зображення риб чи стилізовані елементи морського середовища, – але й меню безпосередньо відтворює морську символіку. У «Тюльці» це різноманітні страви з риби (тюлька, оселедець, форшмак, смажені бички тощо), тоді як у «Гамбрінусі» морська тематика поєднується з особливою вербальною подачею меню, що набуває рис культурного тексту. Водночас не лише в ресторанній сфері, а й в домашньому раціоні одеситів неодмінно

присутні страви з продуктів моря. Ну а легендарний «Привоз» – це місце, де споживачу пропонується найрізноманітніший вибір морепродуктів. Таким чином, гастрономічні практики виступають ще одним засобом репрезентації та трансляції пам'яті про море у повсякденному житті міста. Щодо символів та туристичної продукції, можна зазначити, що без якорю ніде не обходиться, чи то рятувального кола, або ж смужок тільника чи самого зображення моряка. Туристам навіть пропонують консерви з «одеським повітрям». Серед популярних туристичних маршрутів в Одесі вагоме місце посідає саме відвідування маяку. Морська символіка проявляється не лише у матеріальних об'єктах чи туристичній продукції, а й у сфері масової культури. Зокрема, назва та символіка футбольного клубу «Чорноморець» відсилає до морської ідентичності міста, демонструючи, як образ моря інтегрується у різні сфери міського життя, зокрема спортивну. Це свідчить про широту функціонування морської тематики як культурного коду Одеси. У цьому контексті туристична символіка виступає не лише елементом репрезентації міста, а й механізмом відтворення та популяризації культурної пам'яті про море.

У сучасних умовах пам'ять про море зазнає суттєвих трансформацій. Глобалізаційні процеси, розвиток цифрових комунікацій та воєнний контекст змінюють не лише економічну роль моря, а й його символічне значення. Якщо раніше море асоціювалося передусім із романтикою, відкритістю та можливістю подорожі, то сьогодні до цього додаються нові смисли – ризик, невизначеність, розрив між домом і місцем роботи, передусім для моряків. Це призводить до переосмислення ролі моря у культурному образі Одеси та формування нових наративів.

Отже, пам'ять про море виступає однією з ключових основ формування культурного образу Одеси. Вона поєднує просторові, наративні, соціальні та символічні виміри, забезпечуючи тяглість міської ідентичності та водночас відкритість до змін. Образ Одеси як морського міста є не лише результатом її географічного положення, а наслідком тривалого процесу культурного

---

осмислення моря як символу, досвіду та пам'яті.

### **Список використаної літератури**

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті, пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012, 440 с.
2. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ: Портал, 2021.
3. Іщенко Є. О. Концепція «місць пам'яті» П'єра Нора в контексті досліджень про колективну пам'ять // Питання культурології, (36), 2020, С. 49–59. doi: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221044>.
4. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі. Львів, 2012.
5. Стоянова Г. М. Між суходолом і морем: трансформація системи комунікацій українських морячок // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки, 2025, Вип. 41, С. 137–144. <https://doi.org/10.26565/2227-6505-2025-41-12>.
6. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization. Cambridge University Press, 2011.

**Сумченко І. В.**

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

**АРХІТЕКТОНІКА ГАСТРОНОМІЧНОГО МІФУ:  
АРХЕТИПИ ТА РИТУАЛИ В СУЧАСНОМУ  
БРЕНДИНГУ**

У межах сучасної культури їжа остаточно втратила статус виключно біологічного ресурсу, трансформувавшись у складну семіотичну систему та соціокультурний код. В архітектоніці постіндустріального суспільства гастрономічний бренд стає головною ареною розгортання неоміфології, де прагматичне споживання витісняється актом залучення до аксіологічних категорій. Харчові практики є одним із найстійкіших носіїв культурної пам'яті та ідентичності. Ще Е. Дюркгейм у «Елементарних формах релігійного життя» (1912) звернув увагу на сакральний вимір спільних трапез як механізму підтримки групової солідарності. Відтоді антропологія, соціологія та семіотика накопичили масив свідчень того, що їжа є першорядним культурним текстом. Проте в сучасних умовах цей текст набуває принципово нового виміру: він стає об'єктом систематичного виробництва засобами комерційного брендингу.

Р. Барт у «Міфологіях» (1957) і «Риторичі образу» (1964) запропонував теоретичний інструментарій, що виявився напрочуд продуктивним для аналізу сучасного брендингу. У концепції Барта, міф – це не «брехня» і не «казка», а другорядна семіотична система: «міф не заперечує речей; його функція, навпаки, полягає в тому, щоб говорити про них; він їх очищає, робить невинними, обґрунтовує їх, надає їм природності й вічності» [1, с.239]. Наприклад, реклама яловичини активує не просто «м'ясо» як денотат – вона активує конотативний комплекс: маскуліність, землю, природну силу, традицію.

У парадигмі Барта сучасний харчовий бренд є міфом *par excellence*: він систематично натуралізує конструйоване як дане, перетворює маркетингові рішення на очевидні «факти смаку», а

корпоративні наративи – на органічні культурні традиції.

Для розгляду архетипів в гастрономічному брендингу, необхідно згадати тлумачення їх К. Юнгом як форм колективного несвідомого – структурних матриць, що задають форму психічному досвіду, не маючи самі по собі конкретного змісту.

Для глибшого розуміння механізмів міфотворчості доцільно звернутися до праці К. Марк та М. Пірсон «Герой і бунтівник» (2001). Авторки здійснили систематичну операціоналізацію юнгівської типології для потреб бренд-стратегії, ідентифікувавши дванадцять базових архетипів [див.: 2]. У гастрономічному брендингу можна виокремити низку найбільш поширених архетипічних конфігурацій, кожна з яких задає специфічний семантичний режим взаємодії бренду зі споживачем. Розглянемо три з них: Велика Мати, Герой, Мудрець.

Архетип «**Велика Мати**». Цей архетип втілює образ Землі-годувальниці. Бренди, що використовують цей образ, десакарлізують промислове виробництво, повертаючи споживача до «коріння». Використання образів чорнозему, квітучих садів або фермерських угідь конструє міф про сакральний простір. Продукт позиціонується не як товар, а як «дар», що передбачає акт прилучення до символічних цінностей життя та відродження.

Візуальна репрезентація архетипу Великої Матері спрямована на створення відчуття безпеки та тактильного комфорту, тому використовуються м'які, округлі лінії (що підсвідомо асоціюються з материнськими обіймами) та теплі, природні відтінки (теракотовий, пшеничний, оливковий), що маркують ідентичність продукту як «свого» та безпечного. Крафт-пакування та натуральні текстури апелюють до ідеї «чесної» їжі та відповіді на урбаністичний страх перед безликістю.

У межах гастрономічного дискурсу цей архетип реалізується через дві іпостасі: годувальниця (бренди базових продуктів (хліб, молоко), де акцент робиться на традиції та незмінності рецептури («як у бабусі»)), що повертає споживача в структуру міфологічного часу) та захисниця (бренди органічного та дитячого харчування, де основною цінністю є етичність та чистота, що перетворює покупку на етичний та естетичний вибір). Через архетип Великої

Матері гастрономічний бренд виступає медіатором між глобальними трендами та локальною специфікою, синтезуючи повсякденну потребу в їжі з екзистенційним пошуком материнського захисту в анонімному мегаполісі.

Архетип «Герой» у гастрономічній міфотворчості є антропологічною відповіддю на виклики сучасного ритму життя, де споживання їжі перетворюється на акт подолання ентропії та здобуття перемоги над власними обмеженнями. Цей архетип базується на енергії тріумфу, дисципліни та майстерності. Йому притаманний футурологічний вектор та міф про «технологічне спасіння». Архетип Героя найяскравіше маніфестується через бренди, що обіцяють суб'єкту контроль над біологічним часом та фізичною зношуваністю. У даному випадку продукт позиціонується не як засіб задоволення, а як «паливо» або «екзоскелет» для подолання повсякденних викликів. Споживання функціонального харчування, біодобавок або високотехнологічних заміників (наприклад, Beyond Meat) стає міфологічним актом перемоги розуму над хаосом біології.

Візуальна мова архетипу Героя радикально відрізняється від «м'якої» семіотики Великої Матері, фокусуючись на динаміці та експресії: Відповідно у дизайні пакування домінують гострі кути, вертикальні лінії та аеродинамічні форми, що символізують вектор руху вгору та силу, та активні, «енергійні» кольори (чорний, неоновий, металік, агресивний червоний), які маркують продукт як джерело потужності.

Через вибір «героїчних» брендів індивід вибудовує власну персональну міфологію успіху: Споживання продукту (наприклад, енергетика чи протеїнового коктейлю) перетворюється на складний соціальний ритуал підготовки до «битви» – будь то спортивне змагання чи інтенсивний робочий день у мегаполісі. Вибір таких брендів працює як ідентифікатор приналежності до спільноти тих, хто прагне до самовдосконалення, розділяючи світ на дисциплінованих «посвячених» та пасивних «чужих». У сучасному урбаністичному ландшафті архетип Героя виступає медіатором між індивідуальним прагненням до безсмертя та жорсткими ритмами цифрової епохи, адаптуючи давню

міфологему героїчного чину до щоденної практики харчування.

Архетип «**Мудрець**» у гастрономічній міфотворчості втілює прагнення до істини, експертності та раціонального осягнення світу. Цей архетип базується на вірі в те, що людина здатна приймати правильні рішення, маючи доступ до об'єктивної інформації та глибокого розуміння процесів і виступити антиподом маркетингових маніпуляцій, пропонуючи споживачеві роль «свідомого дослідника». Продукт позиціонується як результат наукових досліджень або багаторічного вивчення традицій. Це відповідь культури на інформаційний хаос цифрової епохи. Бренд не диктує волю, а ділиться даними (детальні описи місця походження, хімічного складу, методів ферментації), дозволяючи споживачеві здійснити інтелектуальний акт вибору.

Візуальна мова Мудреця апелює до аналітичного мислення та естетики мінімалізму. У дизайні використовуються шрифти, що нагадують друкарську машинку або академічні видання, чітка верстка, інфографіка та схеми на упаковці та, відповідно, стримані, «інтелектуальні» кольори – білий, сірий, темно-синій або колір старого паперу, що підкреслюють об'єктивність та відсутність емоційного тиску.

Для Мудреця споживання їжі – це перш за все пізнавальний процес, де бренд виступає медіатором між науковим знанням та буденною практикою. З ним пов'язаний ритуал дегустації зі складними церемоніями (наприклад, у культурі спешелті-кави або селективного вина), де головним є розпізнавання відтінків, дескрипторів та походження.

Вибір таких брендів працює як маркер «експертності», людина ідентифікує себе як «посвяченого», що розділяє світ на тих, хто споживає сліпо, і тих, хто володіє істиною про продукт. У семіотичному ландшафті сучасного міста архетип Мудреця реалізує міф про перемогу розуму над масовими трендами, перетворюючи гастрономічний бренд на простір інтелектуальної рефлексії та екзистенційного пошуку смислів через знання.

Принципово важливим є, що архетипічна позиція не є лише вибором – вона задає тотальну конфігурацію бренду: від дизайну упаковки та вибору шрифтів до архітектури роздрібного простору

й структури цінових повідомлень.

Теорія ритуалу В. Тернера запропонувала модель «лімінальності» – перехідного стану, в якому суб'єкт знаходиться між двома соціальними статусами й піддається трансформаційному досвіду [див.: 3]. Хоча Тернер описував великі суспільні обряди переходу, ця структура продуктивна і для мікроаналізу щоденних споживацьких практик. Купівля та споживання певних брендових продуктів формує «мікролімінальні» стани – короткі епізоди переходу між буденністю і символічно насиченим простором досвіду, якого прагне споживач.

Показовим прикладом є випадок бренду Oreo, його печива «Трикроковий ритуал» (twist – lick – dunk, покрути – лизни – вмочи), що утвердився у комунікації бренду починаючи з 1980-х, є класичним прикладом конструювання мікролімінальної послідовності: продукт позиціонується як такий, що вимагає особливого способу споживання, що виводить акт поїдання зі сфери нейтрального і переводить його у сферу символічно маркованого.

Особливою формою гастрономічної символіки є конструювання географічного першопочатку як сакральної категорії, що знайшла своє відображення у французькій концепції «terroir» – ідея, що ґрунт, мікроклімат і «дух місця» незворотно відбиваються на смаку продукту. Спочатку вона була пов'язана з виноробством, проте у подальшому розповсюдилась далеко за її межі. Бренди, що мають жорстку географічну детермінацію (наприклад, Parmigiano Reggiano або елітні виноробні), трансформують ландшафт у міфологічний текст. У процесі споживання суб'єкт здійснює символічне «віртуальне паломництво», присвоюючи культурний та символічний капітал конкретного регіону.

Більш проблематичним є перенесення логіки терруару на бренди, що не мають реального географічного коріння. «Крафтові» продукти, що виробляються на великих промислових підприємствах, і «фермерські» продукти, що ніколи не бачили конкретного фермера, є прикладами того, що можна називати

симулятивним терруаром – означником місця, позбавленим означуваного.

На підставі проведеного аналізу можна запропонувати тривимірну аналітичну модель для опису семантичної структури гастрономічного бренду. Кожен із трьох вимірів відповідає специфічному шару знакотворення.

Архетипічний вимір визначає ядро суб'єктності бренду – відповідь на питання «хто ми є» на рівні колективного несвідомого. Він задає загальний вектор емоційного й символічного резонансу, що пронизує всі комунікаційні прояви бренду.

Ритуальний вимір визначає структуру взаємодії – відповідь на питання «як ми діємо». Він кодифікує «правильні» способи споживання продукту і тим самим перетворює акт купівлі на ініціацію та поєднання з певною спільнотою.

Терруарний вимір визначає просторово-часове укорінення бренду – відповідь на питання «звідки ми». Він забезпечує онтологічний «тил» бренду: відчуття, що за знаком стоїть щось реальне, заземлене в конкретному місці та часі.

Взаємодія цих трьох вимірів утворює архітектоніку гастрономічного міфу – тривимірний символічний простір, в якому продукт перестає бути товаром і стає учасником культурного нарративу.

Гастрономічний бренд у сучасному дискурсі – це не лише інструмент маркетингу, а динамічний топос міфотворчості. Він успішно поєднує повсякденну вітальну потребу в їжі з екзистенційним пошуком сенсів. Аналіз цього феномену дозволяє експлікувати, як класичні міфологеми та архетипи продовжують свою життєдіяльність у найбільш буденних практиках людини XXI століття.

### **Список використаної літератури**

1. Barthes R. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957, 247 p.
2. Mark M., Pearson C. S. *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. New York: McGraw-Hill, 2001, 384 p.
3. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1969, 213 p.

**Татаров І. С.**

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

### **НОСФЕРАТУ ЯК МЕТАФОРА В КІНЕМАТОГРАФІ**

Історія європейського кінематографу складна і цікава, починаючи вінидненням кіноапарату братами Люм'єр і іноваційними в плані спецефектів фільмами Жоржа Мельєса. З огляду на це можна зробити хибний висновок, що європейське кіно – французьке кіно. Запереченням цьому слугує той факт, що генеза такого важливого для кінематографу жанру як горор відбувалась в іншій європейській країні – Німеччині. Якщо подивитись на загальну естетику усіх горорів початку ХХ століття можна відчути саме німецький – містичний і готичний – дух.

Такі фільми як «Голем» (1915), «Празький студент» (1913) були не схожі на «казкові» фільми Мельєса, вони мали зовсім іншу естетику, яка стала підґрунтям для німецького кінематографу 1920-х і, по-суті, створила німецьке експрісіоністське кіно. Ці роки подарували нам шедевральні стрічки – «Кабінет доктора Калігарі» (1920) та «Носферату. Симфонія жаху» (1922), про який і йтиме мова.

Німий фільм «Носферату. Симфонія жаху» (1922) Фрідріха Вільгельма Мурнау мав бути першою (не беручи до уваги російський фейк) екранізацією роману Брема Стокера «Дракула», проте дружина письменника, який на той момент вже помер, не захотіла продати права, через що згодом після виходу фільму, суд наказав знищити всі його копії. На щастя, знищили не всі. Сюжет фільму майже слово-в-слово переказує роман Стокера, з тією відмінністю, що всі імена персонажів були змінені, а події тепер відбуваються в невеликому німецькому містечку Вісборг.

Головним антагоністом, суцільним злом і головним джерелом жаху у фільмі є Носферату, а вірніше – граф Орлок – вампір із Трансильванії, якого зіграв актор Макс Шрек. Саме слово «носферату», за однією з версій, перекладається з грецької як «переносник хвороби», а за іншою – з румунської як «огидний»,

і насправді повірити можна в обидві. Образ вампіра відсилає нас до вигляду звичайного пацюка: гострі довгі вуха, ікла і пазури. Класично, щури є переносниками чуми, що ми і бачимо далі у фільмі: коли Орлок прямує до Вісборга, з собою він бере труни з десятками щурів, а на його шляху спалахують епідемії хвороби. Ця метафора образу Носферату як хвороби, епідемії і чуми лежить на самій поверхні і кочує разом із самим образом у наступний фільм, межуючи з іншою метафорою.

Фільм «Носферату – примара ночі» (1979) режисера Вернера Херцога повертає на екрани образ хтонічного жаху, який лякав в 1922 році, але слідуючи за технологічними тенденціями, цей фільм є звуковим, а отже цей жах починає говорити із глядачем. І говорить він речі не менш страшні, ніж він сам. Трагедією кожного вампіра в нашій культурі є його власна безсмертна суть. Не є винятком і Носферату Херцога, він є радше абсадаром цього трагізму. На відміну від, наприклад, доктора Джекіла, якому на початку подобалось його нове альте-его – містер Гайд, граф Орлок відчуває депресію, викликану його станом і неможливістю просто померти. Ця меланхолійність жахливого вампіра робить з нього чи мало не байронівського героя – такого ж меланхолійного і відчуженого. Проте, вкінці дружина протагоніста, жертвуючи собою, позбавляє світ від цього вампіра, втім, він вже перетворив її чоловіка на подібного собі, а, отже, того, хто буде нести цю меланхолію далі.

Третій і останній фільм – «Тінь вампіра» (2000), події якого відбуваються в 1921 році на зйомках оригінального фільму «Носферату. Симфонія жаху». Головною сюжетною лінією є ідея про те, що Макс Шрек – актор який зіграв Орлока – був справжнім трансильванським вампіром. Але окрім нього в фільмі був ще один вампір – персонаж Фрідріха Мурнау – режисер фільму і керівник знімального процесу, який заради реалістичного зображення вампіру готовий жертвувати людьми і, навіть, собою. Образ носферату в цьому фільмі працює як багаторівнева метафора, яка через вампіра намагається показати нам мистецтво – яке так само як вампір вбиває і висмоктує життя.

Образи графа Дракули, Носферату та вампіризму, який

---

з'явилися в нашій культурі не так давно, стали повноцінною її частиною, і, не дивно, що люди знаходять і ретранслюють нові ідеї і сенси через образ, який всім набрид ще в 50-их роках минклого століття.

**Тітянкова Т. І.**

студентка 5 курсу,  
кафедра культурології,  
Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

## **ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЯПОНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО КОДУ В АНІМЕ-НАРАТИВІ**

Сьогодні аніме – це індустрія глобального масштабу. Однак досі зберігається поширене ставлення до аніме як виключно до розважального медіапродукту, подекуди навіть надаючи жанру негативного забарвлення. Не враховується той факт, що аніме може слугувати потужним механізмом соціокультурної комунікації та транслятором національної, японської, культури. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення того, як архаїчні ментальні константи, релігійні та міфологічні уявлення, а також класичні театральні практики адаптуються до вимог цифрової доби, візуалізуючись у японській анімації (аніме).

Японська анімація виступає платформою візуалізації та експорту складної системи етнокультурних констант, релігійно-філософських концептів та естетичних категорій. В просторі аніме культурні символи проявляються на трьох рівнях: релігійно-міфологічному, філософсько-естетичному та соціотравматичному.

**Релігійно-міфологічний рівень.** Японська міфологія постає в аніме цілісною когнітивною системою. В її основі лежить синтоїстське світосприйняття, де навколишній світ населений духами – камі. Наочним прикладом є франшиза «Наруто», де імена вищих божеств (Аматерасу, Цукійомі, Сусаноо) стають назвами бойових технік, зберігаючи міфологічну символіку (влада над ілюзіями, незламний захист, невгасиме полум'я відповідно). На прикладі образу дев'ятихвостого лиса Курами, простежується трансформація кіцуне від спустошливого яко до розсудливого дзенко. Це, своєю чергою, маркує синтоїстську ідею про мінливість природи камі, що визначається рівнем взаємної емпатії та духовної інтеграції з людиною. Водночас крізь

призму персонажа Орочімару, чиє прагнення до безсмертя реалізується через здатність змінювати тіла, розкривається образ змії – хебі. Його історія постає візуалізацією міфічного оновлення через скидання шкіри, де герой поєднує в собі дві іпостасі: охоронця таємних знань і руйнівного хижака.

Відтворення міфологічних істот, йокай, також спостерігаємо у роботах Хаяо Міядзакі («Наусіка з Долини Вітрів», «Принцеса Мононоке»), у яких вони виступають захисниками навколишнього середовища.

**Філософсько-естетичний рівень.** Глибинні культурні коди, зокрема дзен-буддизму, інтегруються в аніме через метафоричні образи та специфічну режисуру. Яскравим прикладом є образ Годжо Сатору (серіал «Магічна битва»), який дозволяє візуалізувати специфіку східного концепту порожнечі «ма». На відміну від західного розуміння порожнечі як порожнього простору, в японській культурі «ма» сприймається як простір максимальної концентрації сенсів та інформації. Що стосується специфічної режисури, то концепт «ма» унаочнюється в аніме за допомогою «порожніх кадрів» (статична фіксація на краплях дощу, листі, проводах). Такі кадри виконують функцію емоційного резонатора, аналогічно до паузи комі в класичному театрі Но.

Естетична категорія моно-но аваре (сумна чарівність речей) також знаходить своє відображення на екрані. В епізоді духовного переродження Годжо Сатору («Магічна битва») подібна атмосфера досягається шляхом виразного контрасту мальовничого візуального ряду та мінорного звукового супроводу. Окрім того, аніме-режисура активно запозичує художні принципи традиційного театрального мистецтва (Но, Кабукі, Бунраку). Зокрема, серіал «Блакитноокий самурай» (2023) у своїх сценах вдало поєднує похмуру драматургію театру Но з механікою лялькового театру Бунраку, візуалізуючи через ці класичні форми внутрішній злам особистості головної героїні.

**Соціотравматичний рівень.** На цьому рівні екранна мова аніме стає інструментом осмислення колективних соціокультурних травм та формування історичної пам'яті. Антивоєнна стрічка «Босоногий Ген» (реж. М. Морі, за автобіографічною мангою К.

Накадзави) слугує яскравим прикладом переосмислення традиційних художніх образів. Аналіз цього твору дозволив розкрити глибоку трансформацію японських культурних символів, зокрема образу пшениці, як уособлення незламності людини перед обличчям катастрофи.

Водночас жахи війни та руйнування відтворюється на екрані завдяки традиційним художнім прийомам колористики. Традиційне сприйняття білого кольору, який під впливом буддизму почав асоціюватися зі смертю, стає провідним візуальним маркером трагедії Хіросіми. Монохромний контраст, коли яскравий білий спалах миттєво поглинає екранний простір і перетворює світ на чорно-біле марево, передає момент, коли за одну секунду живий світ перетворюється на пустку. У сучасних психологічних творах (зокрема, у серіалі «Токійський гуль») цей колористичний канон переноситься вже на внутрішній стан героя. Раптова зміна кольору волосся Канекі Кена з чорного на біле під час катувань маркує метафоричну «смерть» його старої, людяної ідентичності задля переродження нової особистості через колосальні страждання.

Таким чином, візуалізація традиційних релігійних ідей, театральних пауз та колірних канонів перетворює класичну спадщину на універсальну мову сучасного аніме. Через досліджені філософсько-естетичні образи та соціотравматичні контексти автори не лише відображають самотність японської культури, а й допомагають суспільству працювати з історичною та особистою травмою. Це дозволяє модерній нації успішно долати виклики глобалізації та транслювати свій унікальний соціокультурний досвід світовій аудиторії.

**Тітяпкин А. С.**

аспірант,

Інститут морської біології

НАН України, м. Одеса

**УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ РОЗБІР КАЗКИ Г. К.  
АНДЕРСЕНА «ДІВЧИНКА З СІРНИКАМИ»**

Казки Ганса Крістіана Андерсена вирізняються поєднанням казковості, християнської символіки та глибокого психологізму. На відміну від багатьох народних казок, твори Андерсена часто мають трагічний характер і порушують теми самотності, страждання, соціальної несправедливості та духовного спасіння. У його казках важливу роль відіграє протиставлення реального світу, сповненого болю й байдужості, та духовного або ідеального виміру, де можливі любов, гармонія й безсмертя. Саме тому «Дівчинка з сірниками» [1] є показовим текстом для універсально-культурного аналізу.

Розбір казки виконано відповідно до концепції *категорій граничних підстав (КГП)* і *світоглядних кодів* О. С. Кирилюка, розробленої у серії монографій «Універсалії культури та семіотика дискурсу» [1] і продемонстрованої ним у майстер-класі з аналізу роману М. Гоголя «Старосвітські поміщики» [2]. Аналіз казки будується у двох розділах: гранично-категоріальна структура тексту та світоглядно-кодована структура.

**1. Гранично-категоріальна структура**

*1.1. Сюжет казки*

Остання ніч старого року. Маленька бідна дівчинка, простоволоса й боса, торгує сірниками на вулиці. Не продавши жодної пачки й боячись жорстокого батька, вона ховається в закутку між будинками. Щоб зігрітися, вона запалює сірники один за одним. У кожному вогнику їй ввижаються видіння: розкішна піч, застілля з гусаком, новорічна ялинка, і врешті – померла бабуся, єдина людина, яка її любила. Бажаючи утримати бабуся, дівчинка запалює всю пачку. Бабуся бере її на руки, й вони злітають до Бога. Вранці жителі знаходять замерзле тіло дівчинки з рожевими щічками й посмішкою на устах. Ніхто не знає, що вона бачила перед смертю.

### 1.2. КГП «Народження» (Генетив)

Генетивна категорія у казці *табуїтована* стосовно головної героїні: про родину дівчинки сказано лише те, що вона має жорстокого батька, а бабуся померла. Ніяких натяків на материнську турботу чи родинне тепло немає – усе перервано або відсутнє. Дівчинка ніби відірвана від нормального сімейного життя.

Натомість генетивна КГП присутня в *сублімованій формі* через образ Нового року: події у казці відбуваються в «остатню ніч старого року» – у символічний момент народження нового часу з відходом старого. Але для дівчинки цей початок нового року стає моментом власної смерті.

Окремий генетивний мотив пов'язаний із сірниками. Вони як «зерна» по одному «проростають» в образи-видіння. Кожен запалений сірник породжує нове видіння.

### 1.3. КГП «Життя» (Вітальність)

Вітальна категорія виступає в казці у *гострому контрасті* двох світів: світу інших людей (теплих будинків, достатку, святкового столу) і світу дівчинки (холоду, голоду, темряви, загрози від батька).

*Пригнічена вітальність* героїні: вона боса, простоволоса, не продала жодного сірника, голодна, замерзає. Батько може її побити. Усе, що могло б підтримувати життя (тепло, їжа, дах, любов, безпека), для неї недоступне.

Життя існує лише у *видіннях*: тепла піч, ситість від гусака, красива ялинка (*культивована вітальність*). Реальний вітальний світ стає простором Смерті, а уявний – простором Життя. Це фундаментальна інверсія вітальності.

### 1.4. КГП «Смерть» (Мортальність)

Мортальність є *домінантою* категорією усього тексту і виявляється на кількох рівнях. Вона проявляється:

*на тілесному рівні*: дівчинка поступово замерзає – тілесна смерть іде повільно, через холод (антагоніст тепла-вогню).

*на соціальному рівні*: ніхто не звертає на неї уваги, не купив сірників, не захистив. Вона вже мертва для соціуму, соціальна смерть передує фізичній.

*на рівні фіналу*: вранці містяни знаходять її мертво тіло. Повідомлення лаконічне і жорстоке: «новорічне сонце освітило маленьке тільце дівчинки з сірниками». Мортальність тут не прихована, вона проголошена прямо – але читачеві відомо те, чого не знають містяни: «які дива вона бачила, серед якої краси вони разом з бабусею зустріли новорічне щастя».

Смерть у казці *поєднана з генетивом* (вона настає саме на Новий рік – символічний час народження), а також з *іммортальністю* (смерть є переходом до Бога).

### 1.5. КГП «Безсмертя» (Іммортальність)

Іммортальна категорія є *розв'язкою і вищою точкою* сюжету. Померла бабуся з'являється дівчинці в останньому видінні. Вона бере дівчинку «на руки» і вони летять «туди, де немає ні холоду, ні голоду, ні туги – до самого Бога». Іммортальність тут має *трансцендентно-релігійну форму* (характерну для скандинавсько-протестантської культури Андерсена): смерть як вихід із земного страждання та злиття з Богом. Це не реінкарнація, не перетворення, а *пряме піднесення*. Цікаво, що безсмертя виникає через зустріч двох смертей – померлої бабусі та вмираючої дівчинки.

### 1.6. Базисна формула тексту

«Вітальна злиденність дівчинки (пригнічена вітальність) – мортальність (замерзання, соціальна смерть) – іммортальність як єднання з Богом і бабусею (ствердження трансцендентного безсмертя)».

## 2. Світоглядно-кодована структура

### 2.1. Аліментарний код

Аліментарний код є *найбільш розгорнутим кодом* казки і функціонує у всіх трьох формах: прямій, сублімованій і табуованій. У реальному світі він проявляється через: голод, холод, відсутність дому й тепла (*табуована аліментарність*). *Культивована аліментарність* присутня виключно у *видіннях*: у першому вогні дівчинці ввижається «велика залізна піч з мідними ніжками» – тепло як аліментарна рятівна сила; у другому – «смачна гуска з яблуками й чорносливом» на святковому столі; у третьому – «розкішна різдвяна ялинка» з «тисячами свічок»,

прикрасами та «барвистими картинками» (тут аліментарний код переходить в інформаційний).

Образи будинків на вулиці, звідки долинає «дух зі смачних потрав», чужий достаток представляють *сублімований* аліментарний код, котрий підкреслює табуїзованість власного.

Неможливість зігрітися й поїсти веде безпосередньо до смерті. Це є *контамінація аліментарного з мортальним*.

У фінальному видінні простір «де немає ні холоду, ні голоду» – це імортальний простір, визначений через відсутність аліментарних обмежень (*аліментарно-імортальна контамінація*).

### 2.2. Еросний код

Еросний код у казці представлений у *послабленій і сублімованій* формі.

*Любов до бабусі* – центральний еросний мотив тексту. Це не сексуальний ерос, а його культивована трансформація – любов-прив'язаність, ніжність, безпека. Бабуся – «єдина людина, котра добре ставилась до неї». Ця прив'язаність настільки сильна, що бажання повернути бабусю спонукає дівчинку запалити всю пачку сірників.

*Еросно-імортальна контамінація*: саме любов-прив'язаність веде до трансценденції – бабуся з'являється у відповідь на любовний заклик і забирає дівчинку в безсмертя. Ерос тут є *провідником* імортальності.

Також у казці показана відсутність батьківської любові: батько жорстокий, і дівчинка боїться його (*табуївована форма еросного коду*).

### 2.3. Агресивний код

Агресивний код реалізований у казці *переважно в непрямій, загрозливій* формі. Він проявляється через жорстокість батька, байдужість людей, мороз і темряву як ворожі сили природи. Агресивний код як захист повністю табуївований, ніхто не захищає дівчинку.

### 2.4. Інформаційний код

Інформаційний код є *центральним* кодом казки, оскільки вся казка побудована на *образах-видіннях*. Сірники стають

посередниками між реальним світом і світом мрій. Кожне запалювання сірника породжує нове видіння. Сірник є посередником між реальним і уявним, між мортальним і імортальним. Вогонь тут виконує функцію *інформаційного коду*, котрий «розкриває» приховані бажання вмираючої дівчинки.

Видіння розташовані у певній послідовності:

1. Тепло й піч – аліментарна потреба;
2. Їжа й гусак – аліментарна насолода;
3. Ялинка й краса – естетико-еросна потреба;
4. Бабуся й любов – еросно-імортальна потреба.

Це шлях від простих тілесних потреб до духовного спасіння.

Бабуся є образом, що «несе інформацію» про інший світ, де немає страждань. Її поява є відповіддю на мрію дівчинки (інформація через любов).

Наприкінці казки лише читач знає справжній сенс смерті дівчинки. Люди бачать тільки мертве тіло, а читач знає про її перехід у «кращий світ». Андерсен тут свідомо конструює *інформаційно-імортальну контамінацію*: знання про трансцендентне доступне лише тому, хто прочитав казку.

### Підсумок

«Дівчинка з сірниками» показує світ, у якому реальне життя сповнене страждання, а справжнє спасіння можливе лише після смерті. Головною категорією твору є мортальність, але вона переходить в імортальність. Найважливішим кодом виступає аліментарний: голод і холод у реальності протиставляються теплу й достатку у видіннях. Любов до бабусі стає шляхом до безсмертя, а байдужість людей і жорстокість світу роблять дівчинку беззахисною. Казка має подвійний сюжет: реальний (страждання і смерть) і духовний (перехід до безсмертя). Останнє доступне лише читачеві, що і створює сильний емоційний ефект твору. Казка Андерсена є унікальним прикладом *імортально-домінантного* тексту, де мортальна КГП виступає не як кінець, а як перехідний стан. У Андерсена імортальна КГП реалізована *повністю* – читач стає свідком трансценденції, а не лише припускає її.

**Список використаних джерел**

1. Андерсен Г. К. «Дівчинка з сірниками». Переклад М. Старицького // Електронний ресурс: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=11391>.
2. Кирилюк О. С. Універсально-культурна аналітично-дескриптивна мова дослідження народної сміхової культури Середніх віків та Ренесансу. Франсуа Рабле, Київ-Одеса, 2025.
3. Кирилюк О. С. Універсально-культурний розбір роману М. Гоголя «Старосвітські поміщики», *V Верниковські читання*, 2025, С. 44–58.

**Тимошук К. О.**

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

### **ОБРАЗ БАЛЕРИНИ У СВІТОВОМУ ЖИВОПИСІ**

Образ балерини у світовому живописі є одним із найпоетичніших і водночас найскладніших для художнього осмислення. Він поєднує в собі легкість і напруження, дисципліну і свободу, тілесність і духовність. У різні історичні епохи митці зверталися до цієї теми, прагнучи передати як зовнішню красу танцю, так і внутрішній світ виконавиць, їхню працю, вразливість і силу.

Перш за все, образ балерини нерозривно пов'язаний із темою руху, який художники намагаються передати у статичному зображенні. Це створює особливий художній парадокс: зафіксована мить повинна передати динаміку танцю. Саме тому митці використовують плавні лінії, легкі мазки, розмиті контури або повторення поз, щоб створити ілюзію руху.

Образ балерини також тісно пов'язаний із темою жіночності. У мистецтві вона часто символізує ідеал краси, витонченості та гармонії. Проте він не є однозначним, адже поєднує в собі силу і крихкість. Балерина повинна бути фізично сильною, щоб виконувати складні рухи, але водночас виглядати легкою і невагомою. Художники передають цю суперечність через контраст між напруженими м'язами і плавністю пози, між чіткістю форми і м'якістю кольорової гами.

Ще одним важливим виміром є психологія образу. Балерина на картинах часто занурена у власний внутрішній світ. Її погляд може бути спрямований у себе, вона ніби відсторонена від глядача, перебуває у стані концентрації або мрії. Художники намагаються передати внутрішній стан танцівниці, її хвилювання перед виступом, втому, радість від танцю або самотність.

Не менш значущим є і соціальний контекст образу. У різні історичні періоди ставлення до балерини змінювалося, і це знаходило відображення в мистецтві. Іноді вона постає як символ

високого мистецтва, витонченого і недосяжного для широких мас. В інших випадках художники показують її як звичайну людину, що працює, втомлюється, переживає труднощі.

Образ балерини також можна розглядати як метафору мистецтва в цілому. Вона уособлює прагнення до ідеалу, до досконалості, яке завжди супроводжується зусиллям і жертвою. Її танець – результат довготривалої праці, дисципліни і самовідданості. Художники, крізь призму цього образу, фактично розмірковують про природу творчості, співвідношення між натхненням і працею.

Одним із перших, хто звернувся до теми театру і танцю, був художник Жан-Антуан Ватто, який зображував сцени театрального життя, вводячи фігури танцівниць у свої композиції. Ця зацікавленість витонченим світом сценічності та граційного руху знайшла продовження у творчості його послідовників, зокрема Нікола Ланкре, у роботах якого балерина поставала вже як органічна частина жанру *fetes galantes*. Це були декоративні, дещо статичні образи, де головний акцент робився на розкоші вбрання та витонченості пози. Однак із приходом епохи романтизму в XIX столітті трактування образу докорінно змінюється. Романтизм приніс у балет культ «неземного». Балерина стає втіленням міфічної істоти. На полотнах цього періоду домінує білий колір, легкість тюлю та акцент на польоті. Живопис прагнув передати ілюзію невагомості, приховуючи ту неймовірну фізичну працю, яку вимагала нова техніка танцю на пуантах.

Справжня революція в зображенні балету відбулася у другій половині XIX століття, коли балет стає надзвичайно популярним видом мистецтва. Художники починають звертати увагу не на сам виступ, а на закулісне життя балерин. Вони зображують репетиції, моменти відпочинку, підготовку до виходу на сцену.

Едгара Дега традиційно вважають ключовою фігурою у формуванні «балетного живопису». Дега створив понад тисячу робіт, присвячених балеринам, досліджуючи образ танцівниці як під час виступу на сцені, так і репетиції, моменти відпочинку та підготовки. Його підхід був новаторським. Він відмовився від

ідеалізації танцівниць і показав їх як звичайних жінок, занурених у виснажливу працю. Особливістю творчості Дега є увага до композиції, ракурсу і руху. Його картини часто мають ефект випадкового кадру, що нагадує фотографію, а використання пастелі дозволяє передати м'якість тканин і пластичність тіла. Художник показує балет як щоденну дисципліну, тим самим розкриваючи іншу, менш романтизовану сторону цього явища.

Анрі де Тулуз-Лотрек звертав увагу передусім на закулісне життя танцівниць, зображаючи їх у буденних, інколи далеких від ідеалізації обставинах. У його роботах постаті танцівниць передані з винятковою увагою до деталей, максимально наближено до реальності. Це не прикрашені, ідеалізовані образи. Навпаки, інколи вони оголюють недоліки й навіть натякають на порочність і непристойність. Пластика рухів у цих фігурах позбавлена звичної витонченості. Замість плавності з'являється різкість і природність.

Інший підхід демонструє Пабло Пікассо, який звернувся до теми балету в період співпраці з театральними трупами. Для нього балерина стає елементом ширшого художнього експерименту, пов'язаного з модернізмом і пошуками нових форм. Його роботи не стільки фіксують реальність, скільки переосмислюють її, перетворюючи танець на символічний і навіть абстрактний образ.

Інакше підходить до зображення танцю Анрі Матісс, для якого важливішим стає не реалістичне відтворення, а узагальнення форми й передача ритму. У його творах танцівниці перетворюються на умовні, майже символічні постаті, де домінують колір, лінія та рух як самостійні художні елементи. Матісс відходить від індивідуалізації фігур, натомість прагнучи передати саму сутність танцю як безперервний, гармонійний потік енергії.

Келвін Лей вважається одним із найяскравіших представників сучасного живопису, що звертається до балетної тематики. У своїх роботах він послідовно розвиває інтерес до образу танцівниці, працюючи переважно в техніці олійного живопису. На масштабних полотнах художник зображує балерин у моменти репетицій або короткого відпочинку. Водночас його інтерпретація має виразно

романтизований характер. Постаті танцівниць виглядають легкими й майже невагомими, їхні рухи підкреслені м'якими лініями та делікатною кольоровою гамою. Інтер'єри, у яких розгортається дія, подані узагальнено, без надмірної деталізації, що створює атмосферу легкості та відстороненості від реальності.

Таким чином, образ балерини в образотворчому мистецтві є багатограним і динамічним явищем. Він поєднує в собі естетику руху, соціальний контекст і художній експеримент. Балерина залишається символом, що дозволяє художникам досліджувати межі між тілом і духом, рухом і формою, реальністю і уявою. Зображення балерини є не лише відображенням балетного мистецтва, але й самостійним художнім феноменом. Воно демонструє здатність мистецтва фіксувати невловиме і перетворювати його на візуальний образ, який зберігає свою актуальність упродовж століть.

**Томашевська-Гарачук Ю. М.**

Зав. науковим відділом,

Одеський національний художній музей

**НА ШЛЯХУ ДО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МУЗЕЙНОЇ  
КОЛЕКЦІЇ: МІЖ ОДЕСОЮ ТА ЛЬВОВОМ**

Одеський національний художній музей з перших днів 2022 року почав евакуацію музейного зібрання і в декілька хвиль відправив свою колекцію на зберігання в більш безпечні регіони України. Фактично останні чотири роки, музей функціонує як простір для тимчасових виставок, публічних лекцій і заходів без доступу до предметів музейної колекції. За цей час команда ОНХМ реалізувала декілька виставкових проєктів за межами України, де були експоновані музейні предмети.

В перші роки після повномасштабного російського вторгнення складно було уявити можливість створення великих виставкових проєктів з залученням музейних предметів на території країни, яка щоденно перебуває під бомбардуванням з повітря, води і землі, але попри все це, у 2026 році музей отримав пропозицію про співпрацю від приватної галереї у місті Львів.

Сам факт розмови про можливість експонування частини музейної колекції на території країни, що відбиває військову агресію, може вказувати на те, що суспільство в цілому адаптувалось до нових умов існування. Музейні команди, в свою чергу, почали знаходити нові форми роботи з недержавними інституціями і перевіряти на власному досвіді, за яких умов така співпраця може дати найкращий результат для обох учасників проєкту.

«More:see beyond the sea» (відбувся у місті Львів з 23 жовтня 2025 р. до 1 лютого 2026 р.) для ОНХМ став пілотним проєктом, завдяки якому були представлені найкращі роботи з музейної колекції на морську тематику в межах України під час війни. У містян і гостей Львова з'явилась нагода, перша за чотири роки з початку повномасштабного російського вторгнення, безпосередньо подивитись живопис і графіку, що до війни прикрашали стіни колишнього палацу Нарішкіних-Потоцьких. Виставка мала приголомшливий успіх, її відвідали більше тридцяти

тисяч осіб, але що так приваблювало відвідувачів, що вони воліли стояти в чергах і купувати зовсім не дешеві квитки? Коротка відповідь – Айвазовський.

Так, з'ясувалось, що для пересічного відвідувача мистецьких заходів у Львові, Айвазовський залишається майже єдиною відомою фігурою на культурному ландшафті Півдня України. Саме це ім'я було обрано командою галереї для просування проекту у соціальних мережах і це рішення не було помилковим.

Для тих, хто вивчає мистецьке життя Одеси ХІХ – першої половини ХХ сторіччя, відомо, що в кінці свого життя великий майстер «марини» вже не надихав молодих художників. Саме про це згадує Соломон Кишинівський: «Ми захоплювались Айвазовським, віддаючи йому належне, maestro був тоді ще живий, та не він був нашим ідеалом у пейзажному живописі (...). Реальний живопис тоді вже зайняв міцну позицію, і не дивно, що житель півдня родом з Очакова, художник, що працював в Одесі, славний Руфін Судковський заповнив наш розум і привернув наші серця» (Кишинівський С. Мої спогади. Одеса, Астропрінт, 2019).

Звісно, мова не йде про те, щоб поставити під сумнів неоціненний вклад Айвазовського у культурну спадщину України. Питання в тому, чому тільки Айвазовський? Чому такі яскраві особистості як Юрій Єгоров, Олександр Ацманчук, Герасим Головков, Євген Буковецький, Олег Волошинов, Людмила Ястреб, Олександр Ройтбурд і багато інших досі залишаються в тіні?

Можливо, відповідь лежить в іншій площині, що не перетинається з питаннями смаку чи тенденціями мистецького життя, і ми маємо справу з однією з форм латентного існування колоніального нарративу. Так, він дещо трансформувався, але за структурою продовжує функціонувати.

Російська імперія відвоювала частину Османської, отримала вихід до Чорного моря і просувала так званий «грецький проект Катерини ІІ». В цій новій картині світу тема моря, «величі» морської держави була однією з найбільш затребуваних, такою, що слід було висвітлювати у різних вимірах, і талановитий

---

художник, що захопився морськими пейзажами, відігравав свою роль у цій битві наративів.

Навіть сьогодні, коли мистецький доробок Айвазовського добре відомий широкому загалу і майже двісті років досліджується фахівцями, в суспільній думці він залишається в першу чергу мариністом. Але чому його пейзажі, що не пов'язані з морською тематикою, де ми можемо побачити чумацький шлях чи українську хатку під стріхою, не викликають рівноцінної зацікавленості публіки? Невже вони поступаються майстерністю чи це пов'язано зі звичкою опиратися на авторитетну думку столичних фахівців, одночасно займаючи позицію провінції по відношенню до культурного центру?

В будь-якому випадку, досвід співпраці між музеєм і галереєю нагадав про те, що суспільна звичка, набута за період перебування у складі двох імперій – російської і радянської, має всі ознаки витривалості. Саме тому, переосмислення музейної колекції потребує безкомпромісної інтелектуальної чесності, відповідного інструментарію і залишає поле для майбутніх досліджень.

**Чикало О. В.**

аспірантка,  
кафедра філософії,  
Національний технічний університет України  
«Київський політехнічний інститут  
імені Ігоря Сікорського»,  
<https://orcid.org/0009-0003-4644-3165>

### **ЦИФРОВА ЕПОХА І КРИЗА ПРИВАТНОСТІ: ЗАНЕПАД «ЛЮДИНИ ПРИВАТНОЇ»**

Занепад «людини приватної» у цифрову епоху зумовлений не лише культурною схильністю до публічності, а насамперед структурною трансформацією середовища, в якому стираються межі між приватним і публічним, близьким і далеким, тимчасовим і постійним.

«Людина приватна»? це соціальний і моральний суб'єкт, який має право на внутрішній простір, самостійно визначає межі саморозкриття та зберігає автономію судження, волі й поведінки. У модерній традиції саме приватність забезпечувала можливість саморефлексії, морального вибору, формування ідентичності та розмежування між внутрішнім життям людини й її участю у публічній сфері. Однак цифровий простір не просто фіксує окремі дії індивіда, а агрегує їх у сталі інформаційні профілі. Як показує Деніел Дж. Солов через поняття digital dossiers (цифрові досьє) і таксономію шкоди приватності, загроза виникає не лише через розкриття секретів, а й через об'єднання розрізнених, на перший погляд нейтральних даних у цілісну схему особистості.

Унаслідок цього формується новий тип суб'єкта? не людина як носій гідності й свободи, а людина як цифровий профіль, придатний до класифікації, оцінювання, прогнозування та поведінкового впливу. Отже, захист приватності сьогодні слід розглядати як захист людської гідності, автономії та права особи не бути повністю зведеною до набору даних.

**Шевцов С. П.**

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

## **ПІЗНАННЯ НАСИЛЬСТВА ТА НАСИЛЬСТВО ПІЗНАННЯ**

Влітку 1935 року Мартин Гайдеггер читає курс лекцій *Вступ до метафізики*, якій потім у переробленому вигляді він друкує у видавництв Макса Німейєра в 1953 році (Heidegger M. *Einführung in die Metaphysik*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1953, 157 S.). У зібранні творів Гайдеггера цю працю розміщено у 40-му томі (Heidegger M. Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944. B. 40. *Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983, 234 S.). В цьому курсі серед іншого німецький філософ пропонує аналіз поняття Gewalt, яке він розглядає як позначення процесу «розміщення Буття у існуючому». (Звичайне значення цього терміну у німецькій мові подвійне: в філософії права воно позначає владу держави встановлювати та підтримувати порядок, у соціології та повсякденній мові воно переважно відноситься до руйнівного насильства.) Гайдеггер використовує обидва значення і певним чином примушує їх протистояти один одному: з одного боку, світ є вже сформованим і через те сам собою чинить насильство, яке можна позначити як насильство системи (системне насильство, яке Гайдеггер позначає терміном *Überwältigende*, надвладне, наднасильницьке); з іншого боку, людина як *gewalttätig* (істота, яка створює насильство) завдяки творчій діяльності насильницькі розриває системне насилля існуючого, вводить в коло існуючого через творіння Буття як певну істоту і таким чином здійснює себе як історичну сутність (§§ 52–53).

Це можна пояснити приблизно таким чином: світ в кожному мить є сталим і утримує свій порядок завдяки силі, поруч з цим, людина, щоб здійснити творчу діяльність, мусить прикласти силу для розриву цього порядку. Так, скажімо, новий напрямок мистецтва кидає виклик існуючому стандарту і певним чином руйнує його.

Гайдеггер тут відтворює Гегелеву схему діяльності абсолютного духу в історичному світі (він розглядає Гегелеву діалектику як метафізику. Heidegger 1983, S. 196). За Гайдеггером, призначення людини як історичної сутності полягає саме у наданні Буттю місця в світі існуючого, що можливо тільки через використання сили, тобто через насильство. Відповідно, він розуміє насильство не як злочинні дії, а як процес затвердження вищого за онтологічним статусом серед нижчого. Насильство як таке не цікавить Гайдеггера, його головна увага прикута до Буття та людини, але він ретельно розкриває діяльність Gewalt як єдиного інструмента, завдяки якому Буття знаходить своє місце у світі існуючого, і надання йому такого місця розглядається як призначення людини, а необхідний насильницький характер такої людської діяльності визначає її (людини) історичну природу. («Ця розкритість істот – це насилля, яке людство повинно подолати, щоб насамперед бути самим собою – тобто бути історичним, створюючи насильство серед істот». Heidegger 1983, S. 166). Так певні (вірогідно, не всі) війни та революції є нескінченними історичними спробами надати Буттю місце у сталому світі системного насилля.

Це Гайдеггерове розуміння, судячи з усього, стало відправним пунктом міркувань Еммануеля Левінаса. В 1961 році він видає свою книгу «Тотальність та Нескінченне: Есей про зовнішнє» (Totalite et infini: Essai sur l'exteriorite. La Haye: Martinus Nijhoff, 1961), в якій, відштовхуючись від певних положень Гайдеггера, намагається усвідомити досвід минулої війни та її відношення до моралі. У цьому розгляді він принципово змінює полюси: людина у насильницькому діянні (на війні) постає як «тотальне», а «буття» (за яким у Левінаса майже неприховано мається на думці Бог) як «Нескінченне». І Левінас наполягає, що за умов такого положення справ пізнання нескінченного є неможливим, що спроба тотального надати місце Буттю завжди буде насильством не в Гайдеггеровому сенсі, а простим та примітивним насильством: насильницьким втискуванням нескінченного в кінцеві та обмежені форми.

А ще декілька років по тому Жак Дерріда друкує розгорнуте дослідження філософського погляду того французького філософа:

«Насильство та метафізика: есей про думку Еммануеля Левінаса» («Violence et metaphysique, essai sur la pensee d'Emmanuel Levinas». *Revue de metaphysique et la morale*, 1964, 3 et 4. Пізніше цей твір увійде до збірки: Derrida Jacques. *L'écriture et la difference*. Paris: Editions du Seuil, 1967). І в цьому есеї Дерріда зробить наступний і завершальний крок: він намагається зрозуміти будь-яке пізнання як насильство. Тобто насильством буде не лише пізнання того, що виходить за межі людської здатності розуміння (Бог), а будь-яке пізнання постає як насильницька дія. Він каже: «Насильство з'являється разом з артикуляцією» (*La violence apparait avec l'articulation*. Derrida 1967, p. 219). Зворотню стороною такого погляду виявляється знищення будь-якої межі між насильницькою та не-насильницькою дією, через що будь-яка дія цілком виправдано може бути розглянута як насильницька. «Не-насильство є, у певному сенсі, найгіршим родом насильства» – так висловлює розуміння Дерріда Етьєн Балібар. (Він приводить це як цитату у свого роду епіграфі до Вступу до: Balibar E. *Violence et civilite: On the Limits of Political Philosophy*. Translated by G. M. Goshgarian. New York: Columbia University Press, 2015. Я не знайшов французьке видання, тому користувався перекладом. Так саме я не знайшов саме цієї фрази у тексті Дерріда, бо Балібар позначає тільки назву твору, але я згоден з тим, що Дерріда висловлює цю думку в своєму творі.)

Я розумію це положення в тому сенсі, що «нормальний стан» завжди неминуче характеризується системним насиллям мови, ідеології, розуміння тощо. В цьому сенсі бездіяльність сприяє такому системному насильству, а через те може розумітися як найгірша форма насильства. Системне насильство (і ця думка сходиться до Гайдегера) позбавляє людину можливості бути людиною, перетворюючи її на інструмент господарюючої системи. Тут вже Гайдеггер певним чином спирається та розгортає погляд Ніцше, який, можна припустити, сам сходиться до колізії Вагнерової «Валькірії».

Це складне та внутрішнє суперечливе розуміння насильства у Дерріда отримує не те щоб розвиток, але певні проекції у творах Етьєна Балібара, Славоя Жижека, Джудіт Батлер та інших.

**Щокіна О. П.**

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

**МИСТЕЦТВО В ЕМІГРАЦІЇ ЯК ФОРМА  
КУЛЬТУРНОЇ РЕФЛЕКСІЇ: ДОСВІД УКРАЇНСЬКИХ  
ХУДОЖНИКІВ У НІМЕЧЧИНІ**

На початку ХХІ століття художня практика дедалі більше вписується у процеси глобальної мобільності, у яких міграція постає не лише як соціально-політичний феномен, але як один із ключових чинників культурної трансформації. Після 2022 року Німеччина стає одним із центральних просторів формування нової конфігурації української художньої присутності. Йдеться не лише про кількісне зростання художників, які опинилися в еміграції, але і про зміну самих умов функціонування мистецтва як форми культурного висловлювання та рефлексії.

У цій ситуації мистецтво еміграції доцільно розглядати як специфічний режим культурної рефлексії. У класичному розумінні мистецтво мислиться як форма осмислення культури зсередини стабільного символічного порядку. Проте досвід вимушеного переміщення радикально змінює цю логіку. Художник опиняється у стані подвійної позиції: він одночасно віддалений від власного культурного контексту і водночас продовжує з ним взаємодіяти. Ця подвійність створює напруження, яке стає продуктивним для рефлексії.

Еміграція у цьому сенсі не лише позбавляє художника стабільної культурної ідентичності, але й відкриває можливість її критичного переосмислення. Дистанція дозволяє побачити культуру не як замкнену цілісність, а як процес, що постійно формується, змінюється і піддається інтерпретації. Таким чином мистецтво в еміграції переходить від репрезентації до аналізу, від зображення до проблематизації.

Художні практики українських авторів у Німеччині демонструють, що сучасне мистецтво дедалі менше орієнтоване на створення завершених образів. Воно фіксує процеси перекладу, зміщення, втрати та реконфігурації ідентичності. Виставкові

проекти у Берліні, Гамбурзі, Лейпцигу, Кьольні та інших містах функціонують як простори, у яких культурна ідентичність постає як відкрита структура, що формується у взаємодії різних контекстів.

Особливу роль у цьому процесі відіграють інституційні механізми підтримки. Резиденції, грантові програми, незалежні кураторські ініціативи створюють умови для включення українських художників у німецьке культурне поле. Такі програми, як DAAD Artists-in-Berlin та Kunstlerhaus Bethanien, формують інфраструктуру, у якій мистецтво еміграції набуває видимості та можливості розвитку.

Водночас ці інституції визначають рамки того, що стає видимим і що отримує культурне визнання. У цьому сенсі мистецтво еміграції існує у полі напруження між автономією художнього висловлювання і вимогами інституційного середовища, що також стає об'єктом рефлексії.

Показовим у цьому контексті є включення українського мистецтва у ширший європейський художній дискурс, зокрема у межах documenta (Кассель) – однієї з найважливіших міжнародних виставок сучасного мистецтва. Водночас українська присутність не набуває форми цілісної інституційної репрезентації і залишається фрагментарною.

Ця фрагментарність виявляє структурні особливості глобального художнього поля. Український досвід дедалі активніше входить у міжнародні дискурси, пов'язані з темами війни, пам'яті та політичного мистецтва, але залишається недостатньо інституційно оформленим.

Разом із тим художня міграція не є одностороннім процесом. Присутність українських художників у Німеччині впливає на культурне середовище приймаючої країни. Зростає кількість виставкових проєктів, змінюються кураторські стратегії, з'являються нові формати взаємодії.

З теоретичної точки зору ці процеси можуть бути осмислені через концепції транскультурності (Вельш), сингулярностей (Реквіц) та резонансу (Роза). Також важливими є підходи Алеїди Ассман щодо культурної пам'яті.

Отже, мистецтво в еміграції постає як багатовимірний феномен, що поєднує рефлексію та трансформацію культурного досвіду і виступає як активний чинник формування сучасного культурного простору.

## ЗМІСТ

<b>Афанасьєв О. І.</b> Методологічні ідеали гуманітарних наук .....	5
<b>Будзинська Т. Д.</b> Соціальний капітал кіноспільноти як чинник стійкості індустріїв кризові періоди .....	8
<b>Волчок Я. О.</b> За крок до вічності .....	11
<b>Головата Н. А.</b> Гомоінтентний модус як основа формування культурної ідентичності в українських реаліях: кінематографічний вимір .....	13
<b>Готинян-Журавльова В. В.</b> Білий аркуш: мій друг чи ворог? Про особливості професійного вигорання культурологів .....	21
<b>Данилюк О. О.</b> Можливість та відсутність: «Відкриття п'ятої печатки» Ель Греко .....	24
<b>Дубовська К. О.</b> Соціальні мережі як простір формування масової культури .....	26
<b>Єременко О. М.</b> Доброчесність в античному і новоєвропейському розумінні: віртус, арете і моральна чеснота .....	28
<b>Золотарьова К. С.</b> Щодо створення універсальної системи буддійської сакральної пластики .....	31
<b>Кирилюк О. С.</b> Ще раз про універсально-культурний показник казкових та літературних мотивів: Ганс-Йорг Утер .....	35
<b>Коба О. А., Тодоров. В. І.</b> Світоглядні та методологічні засади розвитку освіти в умовах сучасних цивілізаційних викликів .....	47
<b>Косяк А. А.</b> Концепція міфу в живописі Караваджо, Рібери, Веласкеса .....	52
<b>Котельнікова Ю. О.</b> Універсально-культурний розбір роману-антиутопії Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом» .....	54
<b>Кравець А. А.</b> Світоглядні цінності та символізм індійської культури .....	60
<b>Кулаков Ю. О.</b> Пекло руками людини: «La Porte de l'Enfer» Огюста Родена .....	64

<b>Левченко В. Л.</b> Елліністична скульптура як кульмінація пластичного виразу: динаміка, емоція та простір .....	66
<b>Литвиненко М.</b> Символічне зображення старих жінок в роботах митців Північного Ренесансу .....	69
<b>Лопуга О. І.</b> Трансформація духовної культури особистості в епоху цифрових викликів .....	71
<b>Мариняк А. М.</b> Поняття свободи Рудольфа Штайнера .....	73
<b>Мартиненко С. А.</b> Універсально-культурний аналіз відеогри «Elden ring» .....	75
<b>Михайлюк О. В., Вершина В. А.</b> Комунікація: ідентичність і унікальність особистості .....	92
<b>Москвін І. О.</b> Чи є порядок частиною дійсності? .....	97
<b>Павленко І. В.</b> Онтологічна невизначеність свідомості і проблематичність поділу феноменів на зовнішні та внутрішні .....	100
<b>Павлова О. Ю.</b> Особливості «третьої модерності» в концепції Ш. Зубофф .....	103
<b>Плеханова О. В.</b> Документальний театр війни в Україні: проблема катарсису та ретравматизації .....	104
<b>Пушкаренко П. С.</b> Походження та ранні зразки іконографії благовещення .....	107
<b>Raikhert K.</b> Thoughts on the specificity of one philosophical inquiry practice .....	109
<b>Рогожа М. М.</b> Концепція курсу етики: традиції і сучасні тенденції .....	112
<b>Роджеро О. М.</b> Символічний вимір філософських категорій .....	115
<b>Садовий Я. А.</b> Особливість кельтських середньовічних мандрівок: їхнє значення в історії, культурі та літературі .....	118
<b>Саранов С. В.</b> Криза давньоримської республіканської традиції очима Франческо Гвіччардіні .....	121
<b>Сечко А. О.</b> Проблематика розвитку культури через брак глобальної опозиції .....	125
<b>Синявська О. В.</b> Переосмислення поняття «культурний код» у технологічну епоху .....	129

---

<b>Стоянова Г. М.</b> Память про море як основа формування культурного образу Одеси .....	132
<b>Сумченко І. В.</b> Архітектоніка гастрономічного міфу: архетипи та ритуали в сучасному брендинг .....	137
<b>Татаров І. С.</b> Носферату як метафора в кінематографі .....	143
<b>Тітянкова Т. І.</b> Візуалізація японського культурного коду в аніме-нарративі .....	146
<b>Тітяпкин А. С.</b> Універсально-культурний розбір казки Г. К. Андерсена «Дівчинка з сірниками» .....	149
<b>Тимощук К.</b> Образ балерини у світовому живописі .....	155
<b>Томашевська-Гарачук Ю. М.</b> На шляху до переосмислення музейної колекції: між Одесою та Львовом .....	159
<b>Чикало О. В.</b> Цифрова епоха і криза приватності: занепад «людини приватної» .....	162
<b>Шевцов С. П.</b> Пізнання насильства та насильство пізнання .....	163
<b>Щокіна О.</b> Мистецтво в еміграції як форма культурної рефлексії: досвід українських художників у Німеччині .....	166

Наукове видання

## **VI ВЕРНИКОВСЬКІ ЧИТАННЯ (2026)**

### **МАТЕРІАЛИ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ ПАМ'ЯТІ МАРАТА ВЕРНИКОВА**

*Електронне видання мережевого використання  
(українською та англійською мовами)*

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

Затв. авт. 28.05.2026. Шрифт Times New Roman  
Системні вимоги: операційна система сумісна з програмним  
забезпеченням для читання файлів формату PDF.  
Обсяг 1,1 МБ. Зам. № 3164.

#### **Видавець:**

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
вул. Змієнка Всеволода, буд. 2, м. Одеса, 65001, Україна  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 8592 від 23.03.2026 р.  
Тел.: (048) 723 28 39, e-mail: [druk@onu.edu.ua](mailto:druk@onu.edu.ua)